سيد قطب

النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

Bibliotheca Alexandrina
0006193

دار الشروق

النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

الطبعة الشرعية السادسة
١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسنى - هاتف ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
برقيا : شروق - تلكس 93091 SHROK UN
بيروت : ص ب ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا شروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

سيد قطب

النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

دار الشروق

الإهداء

إلى روح الإمام عبد القاهر ، أول ناقد عربي أقام النقد الأدبي على أسس علمية نظرية ، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية الفنية ، وكان له من ذوقه النافذ ، وذهنه الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك ، في وقت مبكر ، شديد التبكير .

سيد قطب

الفهرس

صفحة

إهداء ٥
مقدمة ٧
العمل الأدبي ٩
القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي ٢١
القيم الشعورية ٢٢
القيم التعبيرية ٣٤
فنون العمل الأدبي ٥٤
الشعر ٥٤
القصة والأقصوصة ٧٥
التمثيلية ٨٥
الترجمة والسيرة ٩٠
الخاطرة والمقالة والبحث ٩٣
قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم ١٠٥
مناهج النقد الأدبي ١١٤
المنهج الفني ١١٧
المنهج التاريخي ١٤٦
المنهج النفسي ١٨٤
المنهج المتكامل ٢٢٥
مراجع البحث ٢٢٩

مقدمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته ـ كما أوضحتها في هذا الكتاب ـ تتلخص في : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثره بالمحيط ، وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا في تكوين هذا الفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديماً وحديثاً ـ ما في ذلك شك ـ ولكننا لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة ـ بدرجة كافية ـ للنقد الأدبي ، وليست هناك « مناهج » كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد ، وذلك طبيعي ما دامت « الاصول » لم توضع ، و« المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء ـ وهي كثيرة متنوعة ـ ولكن هذا شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ، فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

* * *

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه الى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه « أصولاً » للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم ، والثاني حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى ، فالمناهج هي التي تقوم عليها الأصول والقواعد . ولكنني في الواقع أردت أن أكون في الأول ناقداً تطبيقيّا الى حد كبير . ناقداً يضع الأصول ويطبقها ، ويبين القواعد ويختبرها ، حتى اذا وصلت بالقارئ الى القسم الثاني وهو قسم وصفي نظري ، كان القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة ، وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .

ولما كان موضوع النقد الأدبي هو « العمل الأدبي » فقد آثرت ان أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبي ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وفنونه المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من فنونه ، وطريقة نقده وتقويمه ، وأكثرت من النماذج قدر الامكان ، لتكون الاصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج .

اما « المناهج » فقد تحدثت عنها في القسم الثاني من الكتاب وهي : « المنهجالفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل » ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا الى تفصيلات صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات ، التي تنطوي في خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل « النقد العربي » على مناهج اجنبية عنه ، لهاظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن اتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث . فاذا اضطررت الى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي تقبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ، وتنتفع بها وتنموبها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

* * *

وقد يرى القارئ بادئ ذي بدء انني آثرت « المنهج الفني » على المنهجين التاريخي والنفسي ، ولكنه حين ينتهي من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو « المنهج المتكامل » الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد او منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية، والدقة والابتداع .

وهذا هو المنهج الذي ندعو إليه في النقد والادب والحياة !

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت ان احمل النقد العربي فيها على مناهج اجنبية عنه .. ولعل هذا الاستقلال هو الذي حمل بعض من يحسبون انفسهم في قواعد مقتبسة ، وقوالب مقررة على أن يقولوا : إن في هذا الكتاب اضطراباً في « المنهج » أو أنه لامنهج له ؛ عندما ظهرت طبعته الأولى .. ذلك أن فهمهم للمنهج محدود بقالب تقليدي معين ، مستعار من النقد الأوروبي وتاريخه .

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل . فأنا أعرف طريقي . وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته .. ثم يجيء مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذي يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاؤون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إنني اتبعت هذا المذهب أوذاك !

العمل الأدبي

العمل الادبي هو موضوع النقد الادبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بعد قليل ان هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتحديد معنى العمل الادبي ،وغايته ، وقيمه الشعورية ، والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق ادائه ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الادبي » في اخص ميادينه .

* * *

فما العمل الادبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

ومع ان التعريفات – وبخاصة في الادب – لاتني بالدلالة على جميع خصائص المعرف ، ولا تصل الى ان تكون مايسمى« التعريف الجامع المانع »فاننا نرجو ان يكون هذا التعريف للعمل الادبي ، أوفى مايكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الادب جميعاً .

فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه ، و « تجربة شعورية » تبين لنا مـــادته وموضوعه ، و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .

« فالتجربة الشعورية »هي العنصر الذي يدفع الى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الادبي ، لأنهـا مادامت مضمرة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة ، فهي احساس او انفعال ، لايتحقق به وجود العمل الادبي .

« والتعبير » – في اللغة – يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنـــه لايصبح عملاً ادبياً الا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبعضهم ويميل الى اعتبار كل تعبير جميل – ولو عن حقائق العلوم البحتة – داخلاً في باب الادب (١) .

ولكننـا نحن لانميل الى هذا التوسع في مدلول « العمل الادبي » ، ونحتم ان يكون تعبيراً عن « تجربة شعورية » .

---

(١) لاسل أبر كرومبي في كتاب « قواعد النقد » ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الادبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الادب » ترجمة متدور .

على ان الموضوع لايحدد طبيعة العمل ، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده، فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحتاً ، ليس عملاً ادبياً مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير؛ امـــا التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل ادبي ، لأنه تصوير لتجربة شعورية .

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لايقصد به مجرد التعبير . بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل الادبي وغايته ، وبه يتم وجوده ويستحق صفته .

* * *

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ، ولا قضايا فلسفية ، ولا شيئاً من هذا القبيل ؛ كما أنه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضاً اخرى تجعله محصوراً في نطاقهـــا مصبوباً في قوالبها . ليس الادب مكلفـاً ان يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات ، ولا عن النهضات الصناعية ، كما أنه ليس مكلفاً ان يتحول الى خطب وعظية عن الفضيلة والرذيلة ، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة . ذلك الا ان يصبح احد هذه الموضاعات « تجربة شعورية » خاصة للأديب ، تنفعل بها نفسه من داخلها ، فيعبر عنها تعبيراً موحياً مؤثراً .

وليس معنى هذا ان العمل الادبي لاغاية له . فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه بمجرد وجوده يحقق لوناً من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية انسانية وحيوية ، تدفع عن طريق غير مباشر الى تحقق آثار اخرى اكبر وابقى .

وقد يتبادر الى الذهن ان الادب محظور عليه ان يقصد الى اي غرض من اغراض الحياة العملية ، او ان يلم بأية حقيقة عقلية في طريقه . . وهذا وهم فانما قصدنا فقط الى بيـــان بواعث العمل الادبي ، ومنـاط الحكم عليه . فالباعث هو الانفعال بمؤثر ما (اي التجربة الشعورية) ومناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها الينـا نقلاً موحياً يثير في نفوسنا انفعالاً مستمداً من الانفعال الذي صاحبهـا في نفس قائلها . اما الاغراض الاجتماعية والسياسية والخلقية وما اليها ، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها ، فهي شيء آخر لايحـدد مكانة العمل الادبي . والعبرة هي بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث تدخل في صميم التجربة الشعورية وتنطوي فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية. فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية، يصفها عالم المعمل وصفاً علمياً دقيقاً ، فتظل العملية كما يظل وصفها بعيداً عن عالم الادب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينفعل بهذه الحقيقة العلمية انفعالاً خاصاً ، لانه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، او لانه يلمح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فاذا هو تأثر تأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحياً « مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل ادبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحللها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع اطوارها ... فلا يكون هذا عملاً ادبياً . ولكن قد يأتي اديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع ، ويعيش باحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً انسانياً ، او ينشىء حوله قصة او تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، ينفعل له من يقرؤه ، ويعيش بشعوره مع اشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً ادبياً .

فالموضوع اذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، واهدافه العقلية او الاجتماعية او السياسية او الخلقية المباشرة ليست هي الغاية . انما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشىء عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التعبير : ان كان في فصل الادب ، او فصل العلوم ، او فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا ان الادب عدو للحقائق من اي لون كانت ، انما المهم ان تصبح هذه الحقائق شعورية ، وان تتجاوز المنطقة العقلية الباردة الى المنطقة الشعورية الحارة . ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية ـ بعد تحقق صفة العمل الادبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحى ـ حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتي .

على أن للأدب حقائقه الاصيلة العميقة . بل إن الادب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال ، وكل ماهنالك هو تحديد معنى الحقائق !

وقد يكون الادب المثالي والادب الاسطوري هما ابعد الوان الادب عن عالم الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لانهما يبعدان عن « الواقع » حسبما يظهر للنظرة العجلى .

ولكن ماالواقع ؟

ان كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان اللونان من الادب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال .

اما ان كان المقصود هو واقع الانسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فهما مفرقان في الحقيقة ، مفرقان في الواقع، بل هما واقعيان اكثر من « الادب الواقعي » الذي يصور حقائق فرد او جيل من الزمان !

خذ مثالاً لذلك : البطل المثالي او الاسطوري . . انه حلم من احلام الانسانية يعيش في ضميرها ، وتتمناه بخيالهـــا ، وتحسه في عالمها ، لانها تريده وتتمناه . فاذا لم يستطع جيل او اجيال ان يحقق للانسانية حلمها في هذا البطل، الذي تتخطى به القيود والضرورات الارضية، وترتفع به عن القصور الانساني والضعف البشري ، فانهـا تظل تتصوره ، وتحلم بوجوده في الاساطير ، وتصوره في الآداب . فهو اذن حقيقة في ضمير الانسانية لاتستطيع ان تغفله من حسابهـــا . تصوره في هرقل وإخيل (١) وزهران ورستم (٢) وعنترة وأبي زيد (٣) ، كما تصوره في روميو وجولييت(٤)وفي المجنون وليلى(٥) وفي «راما»(٦) و « أيوب »(٧)...الخ .

ونحن نهش لصورة البطل المثالي او الاسطوري لانه يحقق لنا رغبات انسانية تعوقنـا عنها الضرورات والقيود الارضية ، ولاننا نحس في كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للانسان كما يرتسم في ضمير الانسانية . اما الافراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن ارادتها !

وحين يقع ان تكمل صفة انسانية مثالية في انسان فرد ، فاننا نحب هذا الفرد جداً . لماذا ؟ لانه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنـــا ، والذي يرسمه الادب المثالي لنا . فالوفاء المطلق في الحب مثل ادبي خيالي لايقدر عليه مخلوق حي ولكن مجنون ليلى

---

(١) بطلان إغريقيان من أبطال الاساطير .

(٢) بطلان فارسيان لهما وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة .

(٣) بطلان من أبطال الادب العربي ، لأولهما حقيقة تاريخية وروايات قصصية ، والثانيهما روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .

(٤) بطلان روائيان من أبطال الحب في الادب الغربي .

(٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الادب العربي وقد يكونان حقيقة .

(٦) بطل « الرامايانا الهندية » ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .

(٧) بطل الصبر والمأساة في الكتاب المقدس « العهد القديم » .

(على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة) او عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن هنا كان انساناً حبيباً الينا ، لانه حقق المثال الحقيقي في نفوسنا للمحب . ومثله « السموأل » فهو مثال واقعي للوفاء المتالي ، هذا المثال الذي يصوره الادب في بعض الاحيان .

وهنا تسعفنا نظرية « المثل » لأفلاطون حين يرى ان الاشياء الخارجية لاحقيقة لها . انما هي صور لأفكار مكنونة هي «المثل» وهذه المثل المكنونة هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثال كانت اقرب الى الحقيقة !

وليس من الضروري ان نؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا ان نطبقها في الادب بحرفيتها ، ولكنها تصور ادبي جميل ، يساعدنا على فهم « الحقائق الشعورية » التي هي مادة الادب . حيث تلتقي الوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال .

* * *

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع . . لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة اخرى اكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فابن الرومي مثلاً حين يقول عن الارض في الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الانثى تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيالاً شاعرياً يخالف الحقيقة العلمية . فالارض مادة جامدة والانثى حية متحركة .

ولكن الحقيقة الاعمق ، ان الارض في الربيع بكل مافيها من الحياة والاحياء تستعد للاخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والانسان . وتتهيأ بكل مافيها من رصيد لهذا الاخصاب ، وتتبرج روحها لتلقيه ، وتتفتح من الاعماق .

والبحتري حين يقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

قد يخيل للكثيرين انه انما اراد تشبيه الربيع بانسان يضحك ، على سبيل التشبيه لا على سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون، لان الواقع الظاهر يمنع ان يختال الربيع ضاحكا .

ولكن الحقيقة الاكبر من الواقع الظاهري ، ان الربيع يختال ضاحكاً في حقيقته . فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع الربيع الا ان يطلق طاقة حيوية فائضة في الارض وأبنائها الاحياء !

انها حقيقة . ولكنها هنالك في الاعماق !

* * *

التجارب الشعورية اذن هي مادة التعبير الادبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في الشعر ـ والغنائي منه بصفة خاصة ـ ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الادب .

ونضرب مثالاً بالقصة والتمثيلية . فالادب لايملك ان يعبر عنها تعبيراً موحيـــاً يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثها وجوها ، وينفعل بها انفعالاً معيناً .

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي الى البحث عن حقيقة كل بطل من ابطـال القصص والتمثيليات في نفس الاديب الذي تصوّرهم وصوّرهم . وقد يكون في هذا شيء من الغلو ، فليس من الضروري ان يكون لمواطف هؤلاء الابطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف. ولكن من الضروري ان يكون المؤلف قادراً على تصور المواطف التي اودعها نفوس ابطاله. وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين .

وحتى في كتابة « التراجم » بل في كتابة « التاريخ العام » لابد من هذا الانفعـال ، فترجمة الشخصيـات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة علمية ، فلا بد للمؤلف من احيـــاء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً ادبياً ، وإحياء الشخصية معناه الانفعال بوجودها وبتصورها .

وكذلك التاريـخ لايدخل دائرة الادب اذا كان وصفاً مجرداً لحوادث ميتة ، ولكنه يصبـح عملاً ادبياً اذا انفعل المؤرخ بالحوادث،وصورها حية ممتزجة بالاحياء الذين اشتركوا فيها . كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة .

والمقالة هي كذلك عمل ادبي ، لانها تصور انفعال كاتبها تجـــاه مؤثر ما كالقصيدة ، وكذلك البحوث الادبية ـ او مايسمى الادب الوصفي ـ يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية، على نحو من الانحاء قبل ان تحسب في سجل الآداب .

كل ما هنالك ان درجة الانفعال تختلف في فنون الادب المختلفة ، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الادبية . وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت ، وقد تصل الى درجة الشعر في بعض المواقف . ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الادب سيأتي في حينه .

* * *

ولكن اذا كانت غاية العمل الادبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فهل تراه يستحق من الانسانية ان تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة المعدودة الايام ؟

والجواب : ان نعم ! فليس بالقليل ان يضيف الفرد الفاني المحدود الآفاق الى حياته صوراً من الكون والحياة ، كما تبدو في نفس انسان ملهم ممتاز هو الاديب .

وكل تجربة شعورية يصورها اديب تصبح ملكاً لكل قارىء مستعد للانفعال بها ، فاذا انفعل بها فقد اصبحت ملكه ، وأضاف بها الى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة .

ولحسن حظ الانسانية التي لاتملك من العالم المادي المحسوس الا حيزاً ضئيلاً محدوداً ان في استطاعتها ان تملك من العوالم الشعورية آماداً وأنماطاً لا عداد لها . وكلما ولد اديب عظيم ولد معه كون عظيم ، لانه سيترك للانسانية في ادبه نموذجاً من الكون لم يسبق ان رآه انسان !

وكل لحظة يمضيها القارىء المتذوق مع اديب عظيم، هي رحلة في عالم ، تطول او تقصر، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

تعال نصاحب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضي السمح ، فان عنده دائماً مايعطيه ، وان نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب :

« اليوم لم يختم بعد . والسوق التي على شاطىء النهر لاتزال .

« لقد خفت ان يكون يومي قد تبدد ، وآخر دراهمي قد ضاع .

« ولكن . لا . لا يا أخي . اني مازلت أملك شيئاً لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« الآن انتهى البيع والشراء

« لقد جمعت حصيلتي من الطرفين
« والآن حان وقت عودتي الى البيت
« ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟
« لاتخف يا أخي . لاني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« ان سكون الريح ينذر بالعاصفة
« وان السحب المتجهمة في الغرب لاتبشر بخير
« والماء ساكن ينتظر الريح
« اما انا فأهرول لأعبر النهر قبل ان يدركني الليل
« ولكن ، ياصاحب المعبر ، أفتريد ان تطلب اجرك ؟
« أجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشحاذ
« وا أسفاه ! انه يحدق في وجهي ، وفي عينيه رجاء وحياء !
« انني ، في ظنه ، غني بما ربحت في يومي
« اجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الحباحب بين اوراق الشجر
« من عساك تكون يا من تتبعني في خطوات متلصصه صامتة ؟
« آه ، لقد عرفت ، انك تريد ان تسرق مني كل ارباحي
« لن أخيب ظنك !
« لاني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء !

* * *

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدين فارغتين

« وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت ، وفي عينيك الرغبة

« وكعصفورة وجلة طرت الى صدري ، يدفعك حب تواق

« آه يا إلهي . ان شيئاً كثيراً مايزال باقياً معي ، لان حظي لم يخدعني ، ويسلبني كل شيء » (١) .

* * *

أترى انها رحلة الى السوق ، ام انها رحلة في حياة ؟ وأي رضاء وأي اطمئنان وأية ثقة تلك التي تستشعرها في هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ . . الحياة تعطي والحياة تأخذ . ولكن هناك في النهاية ثروة لاتنفد . ثروة القلب والشعور . وتلك السماحة الراضية حتى مع السارق المتلصص الذي يريد ان يسرق ارباح اليوم كله . « لن اخيب ظنك » ! وذلك الحب العميق الشفيف الرفاف: « وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت وفي عينيك الرغبة.وكعصفورة وجلة طرت الى صدري يدفعك حب تواق » وقد سرقت حصيلة اليوم كله لئلا يخيب ظن السارق ! ولكن « ان شيئاً كثيراً مايزال باقياً معي » انه هنا في ذلك القلب الكبير .

ان لحظات مع هذا « الانسان » في هذا العالم الراضي كالفردوس ، الناعم كالاحلام ، لهي عمر جديد ، وكون جديد .

* * *

من هذا الرضا السمح الواهب المستبشر الوديع ، تعال نخط الى عالم آخر ، عالم حائر يائس ، يحس أنه معجل عن الحياة والوجود ، الى الموت والفناء ، ولا تتراءى له شعاعة من نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء، فينغمس في غيبوبة الشراب يستجيب لها لينسى حيرته في الظلام ، بعد ما أعياه دق ابواب الغيب ، وتلمس بصيص من ضياء . انه عالم الخيام :

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر نادى من الحان : غفاة البشر

هبوا املأوا كأس الطلى قبل ان تغمم كأس الممر كف القدر

* * *

---

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها الذي وضعه طاغور « البستاني » .

أحس في نفسي دبيب الفناء ولم أصب في العيش الا الشقاء
ياحسرتا ان حان حيني ولم يتح لفكري حل لغز القضاء

* * *

أفق وصب الخمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حجبها
ورو أوصالي بها قبلما يصاغ دن الخمر من تربها

* * *

تروح أيامي ولا تغتدى كما تهب الريح في الفدفد
وما طويت النفس هما على يومين : أمس المنقضي والغد

* * *

غد بظهر الغيب واليوم لي وكم يخيب الظن في المقبل
ولست بالغافل حتى أرى جمال دنياي ولا أجتلي

* * *

سمعت في حلمي صوتاً أصاب ما فتق النوم كمام الشباب
أفق فان النوم صنو الردي واشرب فمثواك فراش التراب
سأنتحي الموت حثيث الورود وينمحي اسمي من سجل الوجود
هات اسقينها يا منى خاطري فغاية الأيام طول الهجود (١)

* * *

هذه رحلة أخرى في عالم آخر : رحلة مضنية ولا شك ، ولكنها لذيذة ، لذة الألم ، ذلك الزاد الالهي الذي تقتاته الأرواح . وكم خالجنا فيها من شاعر : مشاعر الأسى والكآبة والعطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذي يفني نفسه في طلب النور .

* * *

والآن فالى عالم ثالث ، عالم يائس من الخير في الدنيا ، ساخر بخداع العواطف والمشاعر ،

---

(١) ترجمة رامي .

يتصور النظم الكونية تطارد بعنف أبناء الفناء الضعاف ، ولكنه ساكن لا يبدي الجزع ولا يثور . . إنه توماس هاردي :

« ـ آه اخالك تحفر عند قبري ياحبيبي ، نغرس على حوافيه أشجار السذاب .

« ـ كلا ! حبيبك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجمل كرائم الثراء ! وهو يقول في نفسه : ماذا عليها من ضير أن أنقض لها عهدي في الحياة ؟ !

« ـ إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقاربي الاعزاء ؟

« لا بنية ! انهم يجلسون هنالك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أي نفع لهذه الاشجار والازهار ان روحها لن يفلت من براثن القضاء خلال ذلك التراب المركوم !

« ـ ولكني أسمع حافراً يحفر هناك فمن ذا عسى أن يكون ! أهو عدوتي اللئيمة الرعناء ؟

« ـ لا . انها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر منه ، ضنت عليك بالعداوة ، ولم تجدك أهلاً للكره والبغضاء ، فما تبالي اليوم في أي مرقد ترقدين !

« ـ إذن من يكون ذلك الحافر على قبري ؟ فقد أعياني الظن ، وأقررت بالاعياء !

« ـ أوه . انه أنا يا سيدتي الودود! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألا يزعجك ذهابي ومآبي في هذا الجوار !

« ـ آه نعم ! أنت الذي تحفر على قبري . عجباً كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً واحداً وفياً قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأي عاطفة لعمرك في قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء في فؤاد الكلب الامين ؟

« ـ سيدتي إنني أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود اليها ساعة الجوع في هذه الطريق ، فلا تعتبي عليّ ازعاجك ، فقد نسيت أنك في ذلك المكان تنامين نومك الاخير ! ! ! »[1] .

انه عالم قانط يائس . لا بصيص فيه من أمل أو عزاء . حتى العواطف والمشاعر التي قد تعزي عن كثير من قسوة الحياة ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود . ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

* * *

---

(١) ترجمة العقاد .

وقد اضطررت أن أجعل أمثلتي هنا من الشعر . لان الاقتباس من الشعر ممكن ، لا لأنه وحده الدليل على أن الادب يفتح الانسانية عوالم جديدة من الشعور . فى القصة والتمثيلية والأقصوصة وتراجم الشخصيات . . . الخ تجد هذه العوالم . ولكنها تفقد قيمتها بالتلخيص والاختصار.

وما دمنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء ـ مرة أخرى ـ وننفعل بها كما انفعل أصحابها ، فان هذا رصيد يضاف الى أعمارنا ،وزاد يضاف الى أزوادنا في الرحلة القصيرة المحدودة على هذا الكوكب الارضي الصغير. !

القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي

العمل الادبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنهما بالقياس الادبي متحدتان في ظرف الوجود !

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الادبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وانها لتبقي مضمرة في النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تغد عملاً أدبياً له وجود خارجي الا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فانما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى الا اذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الاول ـ على الأقل بالقياس الى القراء ـ فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف ، أن يرسما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الادبي الى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الادبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية الا ما استطاعت الالفاظ أن تصوره ، وأن تنقله الى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كيما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الادبي ، تقربنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معللة !

وهذا العمل لن يكون مأموناً إلا اذا ظللنا على الدوام ، وفي كل خطوة ، نتذكر أن العمل الادبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا الى تقدير القيم الشعورية الا من خلال القيم التعبيرية.

ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث ، لأنها وسيلتنا الى القيم الشعورية.

ولكن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الانسانية تمضية فترات في تمليها من عمرها المحدود على هذه الارض ، لانها تضيف زاداً جديداً الى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لانرى بأساً في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

القِيَم الشعُوريّة

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد انسان على ظهر الارض تتماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد انسان على ظهر هذه الارض تتماثل مشاعرهما . كل انسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم ـ تتشابه ، ولكنها لا تتماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهي الى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الاعداد التي لاحصر لها من الأناسي من فجر الحياة الى مغربها ، أكبر كثيراً مما تدل عليه أرقامها ، لان كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الانحاء ، فغدا للكون نسخ متغايرة بعداد هؤلاء الافراد !

وتصور الناس على هذا النحو يوحي لنا بعظمة الحياة ، أكثر مما يوحيه الينا أي تصور آخر . ولكن ما الذي يعنينا من هذا كله في النقد الادبي ؟

إنه يعنينا لان الاديب فرد ممتاز . فاذا نحن تطلعنا لان نرى نسخ الكون العادية في شعور الافراد العاديين ، فكم يشوقنا ان نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة في نفوس الادباء وأن نقضي لحظات ونقوم برحلات في هذه الاكوان العجيبة ، ونرى فيها من المشاهد قدر مانقضي من اللحظات والرحلات . . .

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة في عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردي . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الاكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الاولى للتجارب الشعورية في العمل الادبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

فليس المطلوب من الاديب ان يقول كلاماً كيفما اتفق ، ولكن المطلوب ان يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمغ به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلمسه القارىء في كل اعماله ، لا في طريقة تعبيره ، ولكن اولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الادب الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كالشعر الغنائي مثلا ، بل يبدو في كل ما مست يد الاديب من قصة او رواية او ترجمة حياة او مقالة او بحث ادبي ، لان الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظه من اللحظات ، وكل ادب هو ادب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية .

وليس هذا الطابع اسلوب تعبير لفظي فحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم ان طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنها جزء تابع لطريقة الشعور ، ولتصور الاديب للكون والحياة ، او لاحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة .

وفي الامثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردي، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الاحساس بالحياة ، والجو الشعوري الذي تتنسم روائحه في رحلتنا هناك .

* * *

فنحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك اطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيعة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير .

ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شعاعة من نور ، ولا بصيص من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الابواب .

ونحن مع توماس هاردي في عالم يائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء . عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتعبث بمطامحهم ، وتسخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر . هو كذلك في قطعته التي اقتبسناها وفي كثير من شعره ، وفي قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . واقرأ له « تس » و « جود المغمور »

واقرأ له مجموعة اقاصيص « سخريات الحياة الصغيرة » وسواها تجد فيها جميعاً ذلك العـــالم اليائس القانط بلا رجاء ولا عزاء .

كذلك نجد أنفسنا في عوالم خاصة حينما نكون مع المتنبي وابن الرومي والمعري . وهي عوالم قد لاتبلغ في العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها على كل حال عوالم كاملة ، مميزة السمات ، واضحة المعالم ، معروفة الخصائص .

فنحن مع المتنبي في عالم كله صراع وكفـاح ، لا رحمة فيه ولا بر . ولا تحرج فيه ولا إبقاء . وهو مع هذا صراع لذيذ محبب ، حتى لكأن المواقع فيه أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الايام معرفتي بهـــا ... وبالنـــاس روى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم اذا ظفروا بـــه ... ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

* * *

ولا تحسبن المجد زقـــاً وقينة ... فما المجد الا السيف والفتكة البكر
وتضريب اعناق الملوك وأن ترى ... لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدنيا دوياً كأنمـــا ... تداول سمعَ المرء أنمله العشر

* * *

نثرتهم فوق الأحيدب نـــثرة ... كما نثرت فوق العروس الدراهم !

* * *

ونحن مع ابن الرومي في عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح ، تتصل بهـا لذائذ النفس والمشاعر . ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان ، ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائـــذ الجوارح والبطون سواء !

أجنت لك الوجدَ أغصان وكثبان ... فيهن نوعـــان تفـاح ورمان
وفوق ذينك أعناب مهـــدلة ... سود لهن من الظلمـــاء ألوان
وتحت هاتيك عنـاب تلوح به ... أطرافهن قلوب القـــوم قنوان
غصون بان عليها الدهر فاكهة ... وما الفواكه مما يحمل البان
ونرجس بات ساري الطل يضربه ... وأقحوان منير النوْر ريـــان

ألـّفن من كل شيء طيب حسن فهن فاكهـة شتى وريحـــان

* * *

رياض تخايل الارض فيهـــا خيـــلاء الفتـــاة في الابراد
منظر معجب تحيـــة أنف ريحهـــا ريـح طيب الاولاد

* * *

لولا فواكه أيلول اذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو ، والماء
اذن لما حفلت نفسي متي اشتملت عليّ هـــائلة الجـالين غبراء

فالنساء في الابيات الاولى : أغصان وكثبان ، جناهن تفاح ورمان وأعناب وعنـاب ونرجس وأقحوان . والرياض في الابيات الثانية : فتيات يتخايلن في أبراد ، وريحها ريـح طيب الاولاد . والفواكه في الابيات الثالثة مع رقة الجو والماء هي الحياة . ولولاها لما بالى الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط اللذائذ في حسه ونفسه ، وتتوحد الطبيعة الجميلة واللذائـــذ الشهية ، ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح والاعماق من لذائذ الطبيعة ولذائذ الحياة !

* * *

ونحن مع المعري في عالم مشئوم ، كله ظلم وخداع وشر ونفاق ويأس وظلام . وتخدعنـا الحياة فنعيش في هذا العالم الذي لا خير فيه ولا صلاح له ، ولارجاء في ماضيه ولامستقبله .

ظلم الحمامة في الدنيا وان حسبت في الصالحات كظلم الصقر والبازي

* * *

يغـــادر غابه الضرغام كيما ينازع ظبي رمل في كناس !
سجايا كلها غـــدر وخبث توارثها أناس عن أناس !

* * *

شقينا بدنيانا على طول ودهـا فدونك مارسها حياتك واشقهـا
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنـا شهيد بأن القلب يضمر عشقهـا !

* * *

تنازع في الدنيا سواك وما له ولا لك شيء في الحقيقة فيها
ولم تحظ في ذاك النزاع بطائل فمتفقوها مثل مختلفيها !

* * *

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه ومميزاته .

كل ما هنالك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في قوالب فكرية ، ويصوغونها لنا قواعد في أبيات قليلة ، أما طاغور والخيام وتوماس هاردي ، فقد صوروا لنا عوالمهم في مشاعر ومشاهدجزئية ، تنتهي من خلالها الى عوالم شعورية حية وذلك يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسيأتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية في العمل الأدبي) .

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهو لا يقتصر على النظرة الشعورية الى الكون والحياة ، بل يتعداها لى طريقة تناول الموضوع ، أي الاسلوب ، والى التعبير نفسه واختيار الالفاظ فيه . ولكننا هنا لا نتوسع في هذه الخصائص التعبيرية لان لها مكانها الخاص .

وحقيقة ان لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قد يفضي على هذا التفرد ،أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبائع والسمات العامة . وهذا يفقدالعمل الادبي أخص قيمه الشعورية.

ولا تعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين. فهناك قدر مشترك من المشاعر الانسانية العميقة . كما أن هناك استعداداً في الكثيرين لان يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا الى ما فوق رؤوسهم . ومن خصائص الادب الحي أن يمنحنا القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة ، لانه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات ، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك ؛ ويصلنا بنبع الحياة الساري وراء اللحظات المفردة والاحداث المحدودة .ويضيف إلى أعمارنا والى أرصدتنا الخاصة من الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الافراد في جيل من الزمان.

* * *

ولعلنا بهذا نكون قـــد وصلنـا الى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الادبي ، فالاديب الكبير رائد من رواد البشرية، يسبق خطاها ، ولكنه ينير لها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ! وهو رسول من رسل الحياة الى الآخرين الذين لم يمنحوا « حق الاتصـال » ! كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابسات الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الاصيل ، وكما تدفقت غير متقطعة في مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيق . وقيمة الاديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الادباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحـال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا ، لانه على اتصال دائم بالنبع الكبير، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الام الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائمـــاً عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية الى الاحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جـــداً من الشعراء .

فالكثيرون ـ حتى من العباقرة ـ يستطيعون أن ينقلوا الينا شعورهم باللحظات الجزئيـة والحالات النفسية قوياً دافقاً يسري في شعورنا ، وأن ينقلونا الى عالمهم لنشاركهم مشـاعرهم كأنما نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالازل والابد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتهـا ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الادب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة الى العـالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية احساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في معزل عن بقية اللحظات ، وكأنما هي رحلة مثبتة في ناحية من الكون لا تتعداها . وقد نستطيع أن

نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثاله النادرون فانهم يطلعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور في احدى مقطوعاته :

« إن الطائر الأصفر يغني على الفنن فيرقص قلبي فرحاً [1] .

« نسكن معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً .

« يجيء حملاها المدللان ليرعيا في ظل أشجار حديقتي .

« واذا ماضلا طريقهما في حقل شعيري أحملهما بين ذراعي .

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .

« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« ويفصلنا حقل واحد .

« فالنحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق في حديقتهم .

وأزهارهم التي تتساقط في النهر يدفعها التيار الى حيث نستحم .

« وسلال أزهار « الكسم » الجافة تجلب من حقولهم الى سوقنا .

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .

« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« إن الطريق الذي يؤدي الى منزلها يعبق في أيام الربيع برائحة أزهار « المانجو »

« عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحاً للجمع يزهر القنب في حقولنا

« والنجوم التي تبتسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلألئة

« والامطار التي تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات « الكادام »

---

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة (رعاة الحب) .

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع
« أما اسمها هي فهو « رانجانا »

* * *

وهي قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر في لحظة محدودة من الزمان ، ولكن أين نحن ؟ انا مع الطبيعة كلها : طائرها الاصفر يغني على الفنن ، وحملاهـــا الوديعان المدللان ، والظل والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ، والكوخ والقرية . .

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنمـــا المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد ، واختلاط مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحبيبته وحمليها المدللين ، والطائر الاصفر الجميل . ثم هذا الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحبيبته وبالطبيعة كلهـــا في لحظة ، وهذه الصلات الكبرى المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله في لحظة ، وانه ليصلنا بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائهـــا بمهمة الرسول الامين بين المتحابين ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل .

اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميـع ، اما اسمها هي فهو « رانجانا » . . حتى الاسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديعة المديدة ! وكأنما هم جميعاً نغمات متناسقة في لحن عذب منساب !

ويقول في مقطوعة اخرى :

« انتشرت فوق حقول الارز الخضر والصفر سحب الخريف يطاردهـــا شعاع الشمس النفاذ .

« لقد نسيت النحل ان ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعي منها تطن ، والأوز في جزر النهر يعوم في فرح لغير غاية .

« لاتدع احداً يذهب الى منزله هذا الصباح ياصاحبي .

« لاتدع احداً يذهب الى عمله .

« دعونا نقتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، وننهب الفضاء عدواً .

« ان الضحكات لتسبح في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان .

« أيها الرفاق دعونا ننفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة » !

فهنا نجدنا كذلك اطفالاً مع سائر اطفـــال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق الذي أتاحته الأم الرؤوم ، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الاعماق . . الفرح . . ذلك الفرح الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القيود ، فتسبح الضحكات في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان. « فلا تدع احداً يذهب الى عمله ، ولا تدع احداً يذهب الى منزله » فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ، وانما هو للمرح والفرح في عرس الحياة .

وليس من الضروري ان يصانـــا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد الطبيعة. فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض مشاهد الطبيعة كما يعرضها هنا ، وان وردت في مواضع لا تلون جو المقطوعة ! ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والعطاء ، وعودته من السوق رابحـاً ، وترحيبه بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه مامعه للص حتى «لا يخيب ظنه » ! ووصوله للمنزل بيديه فارغتين ، واستقبالهـــا له لدى الباب « كعصفورة وجلة » وشعوره بأنه لا يزال معه مايعطيه . . .

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة الى شعور شامل غير محدود . ان هناك رصيداً مذخوراً . وانه لا خسارة فيما وهب ، فانما أخذ من سوق الحياة ، وأدى لأبناء الحيـــاة ، و « ان شيئاً كثيراً لا يزال باقياً معه » بعد ماذهب وبعد ماسلب . فهناك شعور منساب وراء اللحظات الجزئية ، وهناك احساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود بالتجارب الجزئية ، في مسارب خفية ، الى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود . وألهم شعورنا هذه الحقيقة الكبرى دون ان يشغل أذهاننا بادراكها ، وأفعم نفوسنـــا بالرضى والسماحة والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

« لماذا انطفأ المصباح ؟

« لقد سترته بعباءتي لأحميه من الريـح . لهذا انطفأ المصباح !

« لماذا ذبلت الزهرة ؟

« لقد ضممتها الى صدري في لهفة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

« لماذا جف الجدول ؟

« لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لأستفيد منه وحدي ، لهذا جف الجدول !

« لماذا انقد وتر الناي ؟

« لقد حاولت ان اوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقد وتر الناي ! »

وهي مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذي يغمرنا حين ننتهي من استعراضها ؟ انه الشعور بالسماحة المطلقة من الكل الى الكل ، والشعور بالرفق واليسر في تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملك والاحتجاز والاحتجان !

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا ، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة الى الفضاء الشاسع وراء الحدود .

وليس حتماً ان تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسماحة مع الحياة واندماجاً . فذلك نمط خاص . وللاتصال الاكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك اليه كثيرة .

فها هو ذا الجامعة بن داود في « العهد القديم » ينظر الى الكون فلا يرى الا التكرار المسئم الميئس ، وإلا العبث والباطل في كل ما كان وكل مايكون . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله في شعوره . ونخالفه او نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره ، كما يتراءى له من خلال الجزئيات التي تقع تحت حسه :

« باطل الاباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يجيء . والارض قائمة الى الابد . الشمس تشرق والشمس تغرب ، وتسرع الى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب الى الجنوب، وتدور الى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الانهار تجري الى البحر والبحر ليس بملآن . الى المكان الذي جرت منه الانهار ، الى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر، ولا يستطيع الانسان ان يخبر بالكل . العين لاتشبع من النظر ، والأذن لاتمتليء من السمع . ما كان فهو مايكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس تحت الشمس جديد . ان وجد شيء يقال له : انظر . هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا. ليس ذكر للأولين . والآخرون ايضاً الذين سيكونون لايكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم . . »

وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو . مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها . باطل الاباطيل . الكل باطل . وقبض الريح . ويطلعنا على كونه الخاص يغشاه السأم والملال ، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كون كبير يستحق التأمل والريادة على كل حال !

والخيام يقفنا في رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة ميئسة على صورة اخرى ، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الازل وصائرة الى ظلام الابد ، ولا شعاع هناك او هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتملاها الذهن ، بل شعوراً يغمر النفس ويغشى الوجدان !

وتوماس هاردي يقفنا في عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه الاقدار بالناس [1] ، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع ان نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لا نجد حاجة بعد الذي عرضنا . فالمهم ان يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، الى المحيط الشامل الكبير ، لا عن طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض شعرائنا اليوم ان يصنع ، ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية الى الكل الشامل من وراء الجزئيات.

فاذا لم يستطع الشاعر الا أن يمنحنا سبحات قليلة في الكون ، أو لحظات قوية عميقة مليئة في نفسه وشعوره ، فلن يحرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً . ولكنه ليس شاعراً كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء العربية المتنبي والمعري وابن الرومي من هذا الطراز.

* * *

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها . ولكن لا بأس من افراد كلمة قصيرة لها . . تلك هي سمة الصدق. ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ، الا اذا كان صادقا . . ولكن أي صدق : لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق انما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني .

---

(١) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردي في طبيعة شعورهم بالكون والحياة . فتأثره بالتصور الاسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط، ولكنه يمرض هذه النماذج لوجودها في عالم الادب فعلا ، والتصور الاسلامي للكون والحياة جدير بأن ينشىء أدباً عظيما أوسع رقعة وأبعد آماداً وأرفع آفاقاً .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الاديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لادراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضا سابحات به وأبدين بضـا

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والايقاع ، ولكنها مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور ، ذلك أننا حين نستعرض البيت الاول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

نجد أنفسنا أمام مشهد غرق ، والغرقى مذعورون ، يمسك بعضهم من الذعر بعضـا . فالشاعر اذن يرسم لنا مشهداً مثيراً لانفعال الحزن والاسى . مشهداً يظلله الفناء المتوقع بين لحظة وأخرى .ونشعرأن هذا هو الانفعال الذي خالج نفسة وهو يعاني هذه التجربة الشعورية.

ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزايله فيقول:

كعذارى أخفين في الماء بضا سابحات به وأبدين بضـا

فاي شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى ، ينزلن الماء سابحات، يخفين في الماء بضا ويبدين بضا ؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الاول ، يصور انفعالا شعورياً يغاير الانفعال الأول ، فأي الانفعالين إذن هو الذي خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير انه لا هذا الانفعـال ولا ذاك . انها هي صورة لفظية لا رصيد لها من الشعور . فالتجربة الشعورية هنا مزورة ، كما تبدو من خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال .

انظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

يفقد صدق الاتصال بالكون ، لانه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلمح وراءها أيـــة رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة . انها هو شكل جامد لا ايحاء له ، ولا ظل في الحس ولا في الشعور .

* * *

الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ، وصحة الشعور وصدق الاتصال، هي أخص القيم الشعورية في العمل الادبي . ولكن التقويم الكامل لا يكون الا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ،وهي التي تتبدى من خلالها تلك القيم الشعورية. وذلك ما سنعرض له في الفصل التالي .

القِـيَم التَعبـيريّة

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعورية في العمل الادبي الا حين تأخذ صورتها اللفظية ، لأن الوصول اليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها لا يتأتى الا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذة الصورة الينا من حقائق ومشاعر. ومن هنا قيمة التعبير في العمل الادبي .

ان الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها او تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية او المعنى المجرد. اما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الالفاظ او نظامها ، او في تنسيق العبارات وترتيبها ، او في طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير الى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الاثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك ان وظيفة التعبير في الادب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، بل تضاف الى هذه الدلالة مؤثرات اخرى يكمل بها الاداء الفني ، وهي جزء اصيل من التعبير الادبي . هذه المؤثرات هي الايقاع الموسيقي للكلمات والعبارات ، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، اي الاسلوب الذي تعرض به التجارب ، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الادبي ، ولا تكمل دلالة كل منها الا باجتماعها وتناسقها ؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك ان نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة ، وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الادبي ، على ان يكون مفهوماً ان كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الادبي ، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير. ويحسن كذلك ان ننبه الى الصور والظلال

والايقاع ليست قيما تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملاها ، ولكننا نسميها قيماً تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الادبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالألفاظ :

كيف تدل الالفاظ . . أولاً على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والظلال المصاحبة ؟

لا بد لنا من رحلة سحيقة في مجاهل التاريخ الانساني ، لنقف امام الانسان البدائي الذي لايملك من اللغة الا رصيداً محدوداً، قد يكون مجرد كلمات مفردة يزمز باللفظ الواحد منها الى شيء او حالة او حركة . ويحملها رصيداً كبيراً لاتحتمله الا عبارات كاملة !

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه افعى تلدغه فيجد للدغتها ألماً فظيعاً هائلا . انه يتلوى من الالم .ويصرخ صرخات مبهمة ، وتتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قسماته وملامحه ؛ فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة او ألفاظ مفردة متقطعة يصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله . وغيره يراه ولكنه لايجد العبارات الكاملة التي يصف بها ماشاهده من حركاتهوما سمعه من أصواته.ولكنه ولا شك ـ وبعد التكرار ـ يدرك مايعانيه . يدركه من تلويه وصرخاته وقسماته ، وقد يستطيع ان ينقل ما أدركه الى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك باعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض الالفاظ التي سمعها منه او برمز من عنده جديد .

وهذا هو يكاد الظمأ يقتله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروي ، فيعب منه حتى يروى ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريره ، ويبتهج ويطمئن . فاذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الاسارير حتى قبل ان يشرب ، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الري في المرة الاولى . وقد يريد ان يدل الآخرين على النبع ، فيشير اليه من بعيد،وقد يعبر عنه بلفظ مصحوب بحركاته وقسماته الدالة على طريقة الارتواء، وعلى الراحة التي تعقب هذا الارتواء ، فيفهم عنه الآخرون مايريد . . . وهكذا من عشرات التجارب ومئاتها وآلافها .

كم يأتي من العهود والعصور قد مر وانقضى ، قبل ان يهتدي هذا المخلوق الى ان

يصوغ من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعاني؟ بل كم مر من العهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة تلك الرموز المفردة أولا ؟

لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور .

والمهم أن نحدس الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الالفاظ .

أغلب الظن ان شيئاً ما في جرس الالفاظ الاولى ، ذلك الجرس الناشىء من مخـــارج حروفها ، كان له صلة ما بالمشاهد او بالحالات التي أطلقت لتدل عليها . وقد لانهتدي نحن اليوم الى هذه الخاصية في كل لفظ في جميـع لغات العالم ، لأن عوامل اخرى تدخلت في الموضوع ، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الاولى . فكثير جداً من الالفـاظ قد اتخذ على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافهـا الى ان تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية الى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجـاز والاستعارة الى دلالات اخرى معنوية متداخلة . ولكن هذا كله لاينفي المبدأ الاول ، وهو ان جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظة .

وشيء آخر كذلك اخـذ يضاف فيما بعد الى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها ، ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل الى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ، ورن جرسه في السمع .

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الانسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصـــار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد او التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجـارب الى انواع ، ويطلق على كل منهـــا لفظاً معيناً يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي .

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى الى هذه اللحظة — ان يجرد هـــذا المعنى من ملابساته ـ اي من مفرداته ـ او « ماصدقاته » بلغة المنطق ؟ حينما يذكر لفظة « جبل » تراه لايقفز الى خياله صورة او اكثر لجبل معين شاهده او وصف له فتخيله ، ولا تستعيـــد ذاكرته صور المشاهد التي ادركها هناك — اي نوع من الادراك — وصور الاحاسيس التي اختجلت بها نفسه ، وصور الملابسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الاحاسيس ؟

من منا يستطيـع ان يجرد اللفظ ـ اي لفظ ـ من هذه الملابسات والمشاعر التي صاحبته

في نفسه الخـــاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع ان يجرده من كثير جداً من هذه الملابسات والمشاعر التي صاحبته على مدى الاجيـال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أمـــا ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مبهمة ، وقد لا يحسها الفرد اصلا . ولكن ليس معنى هذا أنها ضـــاعت وانمحت ، مادام هذا اللفظ يستخدم ويعيش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابسات المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى . كما يضيف اليه الايقـــاع الموسيقي للفظ ، وهو جزء من دلالته كما أسلفنا ، وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند اطلاقه المرة الاولى.

حينما يستخدم العالم او الفيلسوف لفظاً من هذه الالفاظ يحاول ان يجرده من كل هذه الملابسات الشعورية ليحتفظ له بدلالته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها ، فالمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقرراً لم يتغير . أما المعنى الشعوري فمتغير لأنه كل يوما يكتسب ملابسة شعورية جديدة تضاف الى رصيد هـــذا اللفظ ، ولا نهاية لهذه الملابسات طالما أنها تخالج مشاعر الافراد والاجيال التي تستخدم هذا اللفظ « وتضيف الى رصيده الشعوري ما أحسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد الى فرد ، كما تختلف من جيل الى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب . مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر كلما ذكر لفظ من الالفـــاظ ، فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور لأن احاسيسهم وأذهـانهم لم تكن مرت بتجارب كالتي مرت بنا ، فكانت اللفظة الواحدة تشع

في اذهانهم صورة واحدة ، او عدة صور ، مقيـــدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

* * *

والآن ننظر . . كيف يستخدم الاديب الالفاظ الدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .

قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم يقول : « اننا نفكر بالالفاظ » اي ان الالفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس الينا نحن انفسنـــا ، لا بالقيـاس الى الآخرين وحدهم . اي انه لاوجود للفكرة في اذهاننا قبل ان نصوغها في ألفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطبقة الى حد ما على الافكار . اي على المعاني الذهنية ، فهذه لاتتضح لنا ولا ندركها الا حين نصوغهـــا في لفظ معين . اما الاحاسيس والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها . نعم انها توجد في حالة مبهمة يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل حال . توجد انفعالاً مبهماً لا قوام له ولا ضابط ، يحاول ان يتبلور ويخرج في صورة مدركة محدودة . وقد نعبر عنه بحركة — على طريقة آبائنـــا الاوائل — ولكن الاديب يميل في الغالب الى التعبير عنه بالألفاظ .

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والاشراق بحيث يغمر احساس الاديب ويجعله في شبه نشوة ، او في نصف غيبوبة !

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء ، وذلك في اللحظات المتفردة الالهـام . وعندئذ يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعي ، اي ان اختيار الالفاظ وتنسيقهـا لا يتم بارادة كاملة الصحو ، انما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنهـا تصنع ذلك بدون اختيار . وخرافة « شياطين الشعر » ربمـــا تكون قد نشأت من وقوع مثل هذه الحال !

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة — ثم يراجعه ، فيعجب لنفسه كيف واتته القدرة على صوغ هذه العبارات ! وقد يقف امام بعضها معجباً متعجباً كما لو كان يشهدهـا اول مرة . لأنه لم يتنبه لها كل التنبه في اول مرة !

ولا ينفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد في القصة . بل في البحث حين

يرتفع الى المستوى الشعري . وقد عانيت بنفسي حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفني في القرآن » وكذلك وأنا أكتب « في ظلال القرآن » في بعض الاحيان .

ولنقف لحظة لندرك كيف تم العمل الادبي في هذه الحالة .

إن الرصيد المذخور من الالفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتهـــا في الذاكرة ، أو في « ماوراء الوعي » قد انطلق متناسقاً متناغماً مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وايقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة او مقاربة ، إذ قلما تستطيـع الالفـــاظ مهما حفلت بالظلال والايقاع ان تستنفد الطاقة الشعورية .

وتناسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الالفاظ ، واستنفاد العبـارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو مايوصف بأنه عمل من صنع الالهام .

ولكن هذه الحالات نادرة او قليلة في حياة الاديب على وجه الاجمال ، وهو في حالاته الغالبة – وبخاصة في غير الشعر – يستمتع بقسط اكبر من الوعي والمعاناة والاختيار ليطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفد الطاقه الشعورية بالتعبير .

ووظيفة الاديب حينئذ أن يهيىء للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع اكبر شحنتها من الصور والظلال والايقاع . وأن تتناسق ظلالها وايقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد ان ترسمه ، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للألفـاظ على هذا الاساس وحده ، وان يكن لابد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون مايريده . وأن يرد الى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق اول مرة ليصور حالة حية ، قبل ان يصير له معنى ذهني مجرد . فوصول اللفظ الى الحـــالة التجريدية معناه أنه مات وأصبـح رمزاً فحسب ، والاديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهداً .

ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية اضيق من هذه وأدق لاستخدام الالفاظ ، فالملابسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملابسات شتى يصعب تحديدها . وفي اولها : نوع التجربة الشعورية ، وطبيعة الانفعال بها في هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح مازيد من الآثار الادبية التي انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يسعفنا في هذا المجال بأكثر مما تسعفنا اعمال البشر . وقد عرضت لهذه

الظاهرة في كتـــاب « التصوير الفني في القرآن » فأكتفي هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد — لا عبارة كاملة — برسم صورة شاخصة — لا بمجرد المساعدة على اكمال معالم صورة — وهذه خطوة اخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الاولى ، وأقرب الى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذي يرسم الصورة ، تارة بجرسه الذي يلقيه في الاذن ، وتارة بظله الذي يلقيـــه في الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعاً .

« تسمع الاذن كلمه « اثّاقلتم » في قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لكم اذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثاقلتم الى الارض ؟ »فيتصور الخيال ذلك الجسم المثّاقل يرفعه الرافعون في جهد ، فيسقط من أيديهم في ثقل . ان في هذه الكلمة « طناً » على الاقل من الاثقال ! ولو أنك قلت: «تثاقلتم » لخف الجرس، ولضاع الأثر المنشود ، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها .

« وتقرأ : « وإن منكم لمن ليُبَطِّئَنّ » فترتسم صورة التبطئة في جرس العبارة كلهـا ، وفي جرس « ليبطئن » خاصة ، وان اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيهـا حتى يصل ببطء الى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال أرأيتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني رحمة من عنده فعُمّيت عليكم . أنلزمكموها وأنتم لها كارهون ؟ « فتحس أن كلمة « أنلزمكموهـا » تصور جو الاكراه بادماج كل هذه الضمائر في النطق وشد بعضها الى بعض ، كما يدمج الكارهون مع مايكرهون ، ويشدون اليه وهم منه نافرون !

« وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية،وأوقع من الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبها بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن .

« وتسمع كلمة « يصطرخون » في الآية : « والذين كفروا لهم نار جهنم ، لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك نجزي كل كفور ، وهم يصطرخون فيهـا : ربنا أخرجنا نعمل صالحاً » .

« فيخيل اليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث

من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى اليك ظل الاهمال لهذا الاصطراخ الذي لايجد من يهتم به او يلبيه . وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصطرخون .

« ومثلها كلمة « عتل » في تمثيل الغليظ الجافي المتنطع « عُتُلٍّ بعد ذلك زنيم »

« فاذا سمعت « وما هو بمزحزحه من العذاب ان يعمر » صورت لك كلمة « بمزحزحه » — المقدمة في التعبير على الفاعل لابرازها — صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فكبكبوا فيها هم والغاوون » فكلمة « كبكبوا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تتم بها .

« ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة » و « الطامة » والصاخة لفظة تكاد تخرق صماخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها،وشقه للهواء شقاً حتى يصل الى الاذن صاخاً ملحاً . والطامة لفظة ذات دوي وطنين ، تخيل اليك أنها تطم وتعم . كالطوفان يغمر كل شيء .

« ضع هذه الالفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق « تنفس » في قوله : « والصبح إذا تنفس » تجد الاعجاز في اختيار الألفاظ لمواضعها ونهوض هذه الالفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بغشية النعاس « إذ يغشيكم النعاس أمنة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف ولين « أمنة منه » فالجو كله أمن ودعة وهدوء (١) .

« ونوع آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ برب الناس، ملك الناس ، اله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس ، اقرأها متوالية تجد صوتك يحدث « وسوسة » كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة « الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافا — ذلك قوله : « كبرت كلمة تخرج من أفواههم . إن يقولون الا كذباً » فالمطلوب هنا هو تفظيع ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً ،

---

(١) ومن هذا الوادي التعبير عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظها من إيقاع عذب وظلال رضية .

وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كُبرت » وأضمر الفـــاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون في الاضمار والتنكير معنى الاستنكار والتكبير « كبرت كلمة » ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، « تخرج من أفواههم » وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة « أفواههم » .وانك لتحتاج في نطقهـا أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليين من الحلق في عسر ومشقة ، قبل أن تطبق « فاهك » على الميم الآخرة !

« وهناك نوع من الألفـــاظ يرسم صورة الموضوع . ولكن لا بجرسه الذي يلقيه في الأذن بل بظله الذي يلقيه في الخيال . وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجه اليها انتباهه ، وحينما يستدعي في خياله صورة مدلولها الحسية .

« مثال ذلك : « واتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منهـا » فالظل الذي تلقيه كلمة « انسلخ » يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات ، لان الانسلاخ حركة حسية قوية .

« ومثله « فـأصبح في المدينة خائفـاً يترقب » فلفظ « يترقب » يرسم هيئة الحذر المتلفت (ولا نغفل هنا أنه خائف يترقب « في المدينة » موضع الأمن والاطمئنـان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفزع في موطن الامان!).

« وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثـل « يوم يُدعـّون الى نار جهنم دعـا » فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً . ومما يلاحظ هنا أن « الدع » هو الدفع في الظهور بعنف ، وهذا الدفع في كثير من الاحيـان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير ارادي ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا «اعّ» وهو في جرسه أقرب مايكون الى جرس « الدع » !

« ومثله « خذوه فاعتلوه الى سواء الجحيم » فالعتل جرس في الاذن وظل في الخيـال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .

« ونستطيع أن نضيف الى هذا الباب ألفاظاً مما ذكرنا هناك في الالفاظ الدالة بجرسهـا مثل « النعاس » و « التنفس و « الطامة » فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، والتفرقة في الواقع عسيرة ، لان الفوارق دقيقة لطيفة .

« انما تلتقي جميعاً عند تصوير الالفاظ المدلولات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية فحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخييلية . وهو مايعنينا خاصة في هذا المقام » .

* * *

والحديث عن « العبارة » في العمل الادبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » فالعبـارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لاداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والالفاظ لاتستطيع أن تعطي دلالتها كاملة الا في هذا النسق .

وتستمد العبارة دلالتها — في العمل الادبي — من مفردات الدلالات اللغوية للالفاظ . ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الالفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الايقاع الموسيقي الناشيء من مجموعة إيقاعات الالفاظ متناغماً بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الالفاظ متناسقة في العبارة .

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الادبي وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، انما ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للايضاح، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لان لها وجوداً حقيقياً بالقياس الى العمل الادبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظاً ، وانما في صورة عبـــارة ؛ وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً ـ وهو الأغلب ـ لا تكفي عبارة واحدة للتعبير ، فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستنفد الشحنة الشعورية ويعادلها، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء ـ وان لم يكن مفصولا ـ في هذه المهمة .

فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذى يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الايقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الالفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الالفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فان تجويده لا يكون عينـاً ولا نافلة . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الادب الحديث عندنا في نزعتها التفكيرية ، وفي اغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعورية . وقد كان لها عذرهـا في هذه المغالاة ، لانها كانت تعاني رد فعل للاتجاه التعبيرى البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في النثر وشوقي في الشعر ، وعلى أيدي السابقين لهما ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً،ولكن هذه المغالاة عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجعلهـــا وحدة متكافئة الاجزاء .

واذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبـارة ، فميزة

التعبير الادبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني ، والايقاع الذي يتسق مع هذه الظلال ، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التي يعبر عنها ، ومع جوها العام.

وحين نحكم على قيمة العمل الادبي من خلال العبارة ، لايجوز أن نكتفي بدلالتها المعنوية ، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالتها ، فلا بد أن نضم اليها عنصري الايقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الادبي . فاذا نظرنا اليها وحدها لم نجد الا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة. وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » في نقد هذه الابيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادي الذى هو رائح
أخذنا باطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

فقد نثرها من عنده في هذه العبارات : « ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الاركان ، وعالينا ابلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح . ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح » .

وحكم عليها بانها ضرب من الشعر « حسن لفظه وعلا ، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً » .

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكري في كتاب « الصناعتين » فقال : « وإنما هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً . . جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية » وقال عنها : « وليس تحت هذه الالفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الابيات ، ثم الحكم على قيمة العمل الادبي فيها طريقة غير مأمونة ، لانها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيري الخاص ، وذلك الايقاع الناشيء من التناسق ، وتلك الصور التي يشعها التعبير ، ولا تبقي سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الادبي .

ونضرب على ذلك مثالاً آخر بيت البحتري في مطلع الربيع .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالج نفس البحتري من الاحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحي المتفتح، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكا من الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام. فاذا نثرناه هكذا :

« جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم » فان هذا النسق لا يفي بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لانه يفقد التعبير جزءاً من ايقاعه الموسيقي الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخيلها الشاعر للربيع ، وتصوير الحالة التي كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة الربيع في حسه وتصوره .

فاذا نحن أمعنا فى البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فنثرنا بيته على النحو التالي:

« إن الدنيا لتبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم » ! فاننا نكون قد قضينا القضاء الاخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الادبي ، لاننا قضينا على الصورة المتخيلة للربيع في حسه ، وعلى الايقاع الموسيقي أيضاً .

فالألفاظ التي يختارها الاديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان في تعبيره ، وفي قيمة عمله الادبي ، لانهما هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره .

وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته ، ومع ذلك نتخذها وسيلة لنملي الآداب ونتذوقها ؟

والجواب « ان نعم » ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة اخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يعترفون ان قسطاً كبيراً من الصور والظلال والأنسام الخفيفة في جو العمل الادبي تضيع بالنقل . والذي يمكن نقله كاملاً هو المعنى العام، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور والظلال والايقاع ، اذا استطاع المترجم ان يختار في لغة ألفاظاً وعبارات مشعة منغمة تكافىء ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته الاصلية — وبعد ذلك كله لابد ان يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لاحيلة لنا فيه .

وكلما ارتفع العمل الادبي من الناحية الفنية عزت ترجمته ، وفقد كثيراً من قيمته بالنقل. والذين كانوا يقولون : ان مقياس قيمة الادب ان يستطاع نقله الى أية لغة اخرى دون ان

يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا يغالون ليثبتوا حجتهم في ملابسة معينة [1] .

وإني لأنظر مثلاً في القرآن . . . أعلى قمـــة في التعبير الادبي في اللغة العربية — بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بعض آياته الفنية الى لغة اخرى ، وحين تتخلف عن الترجمة صوره وظلاله وايقـاعه . انه يفقد جماله الفني وان بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . اما نقل صوره وظلاله وايقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامي آفاقها .

ويحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والايقاع في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الادبية ، وفي تصوير الجو العام ، وهي نماذج من القرآن ايضاً نقلاً عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

١ — « والضحى ، والليل إذا سجى ، ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدك يتيماً فآوى ، ووجدك ضـــالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر ، وأما بنعمة ربك فحدث » .

« لقد اطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديعة والرضى الشامل والشجى الشفيف : « ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى » ، ثم « ألم يجدك يتيماً فآوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى » . ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذلك الرضى ، وهذا الشجى تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة ، الرقيق اللفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوئيدة الخطوات ، الرقيقة الأصداء ، الشجية الايقاع . فلما أراد إطاراً لهذا الحنـــان اللطيف ، ولهذه الرحمة الوديعة ، ولهذا الرضى الشـامل ، ولهذا الشجى الشفيف ، جعل الاطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجي ، أصفى آنين من آونة الليل والنهـــار ، وأشف آنين تسري فيهما التأملات ، وساقها في اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجى » لا الليل على اطلاقه بوحشته وظلامة ، الليل الساجي الذي يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف ، كجو اليتم والعيلة ، ثم ينكشف ويجلي ، ويعقبه الضحى الرائق مع

---

(١) المازني والعقاد في كتاب « الديوان » .

« ماودعك ربك وما قلي ، وللآخرة خير لك من الأولى . ولسوف يعطيك ربك فترضى » فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الاطار ، ويتم التناسق والانسجام .

٢ — « والآن استمع الى موسيقى اخرى وانظر الى اطار آخر ، لصورة تقابل هذه الصورة .

«والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا ، إن الانسان لربه لكنود ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لحب الخير لشديد . أفلا يعلم اذا بعثر ما في القبور ، وحصل ما في الصدور ، ان ربهم بهم يومئذ لخبير » .

« ان في الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقعة . وهي تناسب الجو الصاخب المغبر الذي تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود وشدة الأثرة . . فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً ، اختاره من الجو الصاخب المغبر كذلك ، تثيره الخيل ، الضابحة بأصواتها ، القادحة بحوافرها ، المغيرة مع الصباح ، المثيرة للغبار ، فكان الاطار من الصورة ، والصورة من الاطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار .

٣ — « هذا وذاك اطاران لكل منهما لون خاص ، او لونان متقاربان ، لأن للصورة بداخله لوناً واحداً او لونين متقاربين . ولكن قد يكون للاطار أكثر من لون محدد ، لأن الصورة التي بداخله كذلك ، كما في سورة الليل .

« والليل اذا يغشى ، والنهار اذا تجلى ، وما خلق الذكر والأنثى ، ان سعيكم لشتى ، فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما يغني عنه ماله اذا تردى ، ان علينا للهدى ، وان لنا للآخرة والأولى ، فأنذرتكم ناراً تلظى ، لا يصلاها الا الأشقى ، الذي كذب وتولى ، وسيجنبها الاتقى ، الذي يؤتي ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، الا ابتغاء وجه ربه الاعلى ، ولسوف يرضى » .

« فهنا صورة فيها الاسود والابيض . فيها من أعطى واتقى ، وفيها من بخل واستغنى ، وفيها من ييسر لليسرى ومن ييسر للعسرى ، وفيها الاشقى الذي يصلى النار الكبرى ، والاتقى الذي سوف يرضى » .

« وفي الاطار كذلك الاسود والابيض . فيه الليل اذا يغشى — في هذه المرة — لا

« الليل اذا سجى» . ويليه النهار اذا تجلى ، المقابل تماماً لليل اذا يغشى. وهنا الذكر والانثى المتقابلان في النوع والخلقة . . فذلك اطار مناسب للصورة التي يضمها .

« أما الموسيقى المصاحبة فهي أخشن وأعلى من موسيقى « والضحى والليل اذا سجى » ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير .

« وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والايقاع في رسم الجو واكتمال التعبير » .

* * *

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه من ظلال وإيقاع هي عن « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » وهي أقرب الخصائص التعبيرية الى الخصائص الشعورية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية اخرى ، وطابع الاديب الاسلوبي . ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعورية ، فهي اقرب الى ان تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها الا في حدود واسعة شاملة . ثم هي تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الادب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانتهاء(وسيأتي تفصيل هذا الاجمال في فصل آخر عن فنون العمل الادبي).

فنكتفي هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الادب على وجه العموم (١) .

« من طبيعة الحس ان يتلقى المؤثرات فرادى ،وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالاً مباشراً، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية او قانوناً علمياً،ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل اليها في موضوع واحد او عدة موضوعات مذهباً او نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل اليها » .

« والادب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعاني الكلية. وان كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا ليقف عندها كما يصنع الادب ، بل ليصل منها الى القانون العام في النهاية .

---

(١) بتصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » للمؤلف .

فالتجربة في العلم وسيلة الى غاية اكبر منها ، اما التجربة في الادب فهي نفسها مادته الأصيلة . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها الى القانون ، يعنى الادب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الادبي الاصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة الى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، الا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز اللامع . أما التجارب في الادب فتبقى أبداً محتفظة بجدتها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعيدت او استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الادب الأساسية ان يعرض التجارب الانسانية — وهي غير التجارب العلمية طبعاً — وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبت الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس — على قدر ماتسمح به طبيعة كل فن من فنونه — كان ذلك أدعى الى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الادبي — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينعزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فاذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة او شريك لصاحبها على الاقل .

فأما اذا ألقى بالحقيقة الاخيرة التي انتهى اليها من تجربته ، او بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فان الناظر في عمله يفقد هذه المتع التي اسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، او يتلقى الحركة الاخيرة وحدها — وهي بالغة مابلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لاتتلبث لتثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الادبي الى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الادبية — وأقول بعضاً — لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار نفاذها وشمولها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . . كل اولئك ذو اثر في تقويمها وتقديرها كما اسلفنا . وان تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر في ظهورها تأثراً محسوساً بطريقة التناول وبالتعبير ذاته كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص — كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخاطرة —

فالتفصيلات ، وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الاحاسيس النفسية، والتصورات والخيالات التي صاحبتها أولاً بأول . . هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكامل بالاثر الادبي فيها — دون إغفال للقيم الاخرى — وكلما كان الشعر اقرب الى طريقة القصة في سرد الانفعالات والاحاسيس المتتابعة في اثناء التجربة ، وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها في حدود ماينا سبه — وهو غير ماينا سب القصة التي تتسع لأطول مما تتسع له القصيدة — كان اسرع الى اثارة الوجدانات المماثلة في شعور الآخرين ، وأنجح في أداء مهمته ، وأقرب الى طبيعة الادب منه الى طبيعة العلم او طبيعة الفلسفة !

ولست أعني أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكني أريد بالضبط ان يسلك طريقها — في حدوده — في العناية بجزئيات الاحاسيس ، وبصور الانفعالات ، وبرسم الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وبتعبير آخر ان يكون هو قصة الاحاسيس والانفعالات في التجربة الشعورية التي يعبر عنها » .

وأحسبنا قد وصلنا الى الموضع الذي يغني فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الايرلندي « وليام هنري دانيز » يصف تجربة شعورية في رحلة على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الابواب (١) .

« يوم كنت في بلتيمور ، جاءني انسان من الناس فقال :

« تعال . عندي ألف وثمانمائه نعجة وسنبحر مع المد يوم الثلاثاء .

« لك أيها الفتى خمسون شلناً — إن أبحرت معنا — وسنحمل هذه الغنم الى جلاسجو من بلتيمور .

« طويت يدي على النقد ، وأبحرت مع النقاد « وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الاغوار .

« وانقضت الليلة الاولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .

« ثم تعالى الثغاء في الليلة التالية من خوف . فما كانت في الهواء الذي تتلقاه أنوفها نفحة من قبيل المروج الفيح .

---

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » للعقاد هي والقطعة التالية .

« وباتت ـ يالها من مسكينات ـ تستروح الهواء .

« وباتت تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيب بالمرعى البعيد .

« وتلك ليلة لم أنمها . . فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغربي أن أصحب الغنم في البحار » .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا فخامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ، صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الاولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ، والليلة الاولى تمر عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . واذا الثانية ، حين يتعالى ثغاء الاغنام ، وينفذ الى روحه الانسانية الحساسة . حين يتعمق « نفوس » هذه الاغنام ـ ويالها من مسكينات ـ التي « تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، والمهيب بالمرعى البعيد » وهنا ينقلنا معه نقلاً الى صميم التجربة الشعورية الساذجة العميقة ، لنحس معه بهذه الاغنام المسكينة غريبة في غير موطنها الذي تحن له ، غريبة عن المراعي البعيدة ، والمروج الخضر ، في ذلك الخضم النائي ، تنقلها يد الانسان للتجارة او للذبح ، دون ان يحس مايعتلج في « نفوسها » من شعور الاغتراب المرير ، ومن شعور اللهفة على الوطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ الشاعر « فأقسم لا خمسون شلناً ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغربي ان اصحب الغنم في البحار » فنشاركه صراخه كأننا كنا معه في لجة البحر مع نعاجه المغتربات !

نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لأنه اشركنا معه في خطاه ، فعشناها معه كما عاشها في الحياة .

وهذا هو النهج الفني الاصيل ، الذي يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة . وهو في الشعر والقصة والاقصوصة والخاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض ـ في اعتقادي ـ وأكثرها اشعاعاً وايحاء .

ولسوء الحظ ان نرى الادب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً الى هذا بطبيعة ظروفه التاريخية . فهو ابداً ميال الى البلورة والتركيز . لايسلك طريق المشاهد والجزئيات في عرض التجارب الشعورية الا نادراً . همه الاكبر ان يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في حكمة او قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة . مع أنه في الفلتات القليلة التي سلك فيها الطريقة الاولى قد جاء بأبدع وأروع مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء ان يعدل المجددون في الادب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة في العرض ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارىء عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة ، كما غلبتهم طريقة الاداء العربية التقليدية ، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل .

وفي الامثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل ، والامثلة التي سقناها في هذا الفصل ماينير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض والاداء . وهي ذات اثر قوي في التأثير والايحاء .

وأضيف الى تلك الامثلة نموذجاً للشاعرة «نازك الملائكة» من ديوانها الاخير : « قرارة الموجة » وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يمثلون فجراً جديداً للشعر العربي ، قد لانقر كل اتجاهاته ، ولكننا نرى فيه طليعة مبشرة ، نرتقب استقرارها على قواعد مطمئنة واثقة . وهذه المقطوعة تفي بما ندعو اليه في طريقة الأداء ، كما أنها تعبير صادق عن طبيعة الأنوثة . وهي بعنوان « خائفة » :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الافق
يخدعني امل في فجر لم ينبثق
وصبابة دمع باردة لم تحترق

* * *

ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء
وسألت الليل فبؤت ببضعة أصداء
أصداء مغرقة في سورة إغماء
جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي

* * *

دربي حاولت سدى ان ارفع استاره
تصخب في عتمته اشباح ثرثاره
أنكرت الدرب كأن لم اعرف احجاره

يوماً بالأمس ولم أستكشف اسراره

* * *

ارجع ، اواه ألا تسمع صوتي الموهون ؟
لن ابقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الافق المستغلق حيث النجم عيون
حيث الاشجار هياكل افكار وظنون

* * *

تتردد فيه اصـــوات تنـذر حبي
اصوات غادرة تنبـح ملء الرحب
صدقني وارجـع اخشى ان تجرح قلبي
صدقـــني . اني اسمعـــا قلأ دربي

* * *

في المعبر سعـــلاة ترمق طيفي بفتور
ووراء المفـــترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولنترك هذا الافق المهجور
لاتتركني روحاً صارخة في الديجور

فهذه تجربة شعورية لم تعشها الشاعرة وحدها ، إنما عرضتها لنا حالة حالة ورمزاً رمزاً فعشناها معها . . وهي مقطوعة تشير الى الطريق الموحي في الأداء .

فنون العمل الأدبي

الى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن « العمل الادبي » كأنه فن واحد له طريق مرسوم . وما كان هذا الا اجمالاً للقول ، وتحديداً للحقائق الاساسية في الموضوع . فأما حين نتجاوز هذا الاجمال فاننا نجد العمل الادبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان .

فهناك : الشعر بأنواعه ، والقصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والتراجم ، والخاطرة ، والمقالة والبحث . . . الخ ، واذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات ، والايقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب ، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . اذا كانت هذه هي عناصر التعبير الادبي عامة ، فانها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الادبي ، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه . وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعورية في كل فن من الفنون الادبية المختلفة .

وكل تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية هو عمل ادبي . ولذلك يصعب تحديد فنون الادب تحديداً كاملا . ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرها في العصر الحديث . ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها ، نقصد فيها الى بيان طبيعة هذا الفن ، ووظيفته ، وطريقته ، فيكون من الميسور ان يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الامكان .

ذلك ان الحديث العام عن الادب لا يعطي صورة دقيقة لقواعد النقد ، ما لم يتوزع الحديث الى كل فن من فنونه . والقواعد العامة دائماً لا تصلح للتطبيق الجزئي الا اذا عدلت وفصلت على قدر كل حالة . ولسنا نميل الى التعميم الفلسفي ، ونحن نتناول الفن الادبي ، بل نحن أميل الى ان نعامل كل فن ادبي بما يناسبه من الاحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته .

الشعر

ولا بد ان نبدأ بالشعر . فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً ، وأقدمها تاريخا . وطبيعة

الأشياء تقتضي أن يتأخر مولد النثر الفني عن مولد الشعر ،لأن الايقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفعالات الحسية ، كما يجعله اقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء . والرقص والغناء لابد ان يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعهما الشعر وصاحبهما قبل أن تتهيأ مداركها لصياغة النثر الذي يتدخل الوعي والعمل الذهني فيه بنسبة اكبر . وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها : المأساة والملهاة في قالب شعري فترة من الوقت ، قبل ان يتهيأ ظهور التمثيلية نثراً بزمن ليس بالقصير ، وقبل ان يتهيأ ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال . فاذا قصرنا المجال على الادب العربي توقعنا ان يكون الشعر قد سبق النثر الفني ، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة ، بينما كان النثر الفني في خطواته يحبو .

لابد ان نبدأ بالشعر لهذا السبب ، ولسبب آخر : ذلك هو ان التعريف الذي اخترناه للعمل الادبي يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة في اجماله وفي تفصيله، بينماتضعف بعض عناصره او تنزوي في بعض فنون العمل الادبي الاخرى .

والشعر في الادب العربي متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الايقاع الموسيقي المقسم ، وبحكم القافية . ولا يخلو النثر الفني من الايقاع الذي يبلغ حد الكمال والاتساق احيانا ـ كالامثلة التي مرت في الفصل السابق ـ ولكنه ايقاع من نوع آخر غير النوع الذي يحتويه النظم . وكذلك لايخلو النثر الفني من القافية المتحدة او المتقاربة في بعض فنونه كالسجع والازدواج ، ولكنها تختفي في فنونه الاخرى الطليقة .

وللشعر في الآداب الاوروبية تمييزه من ناحية الايقاع المقسم والقافية كذلك، وان تكن هاتان الخاصتان لاتبرزان في كل انواعه بروزهما في الشعر العربي ، الا أنهما خاصتان بارزتان على كل حال . ولكن الايقاع المقسم والقافية ليسا هما كل ما يميز طبيعة الشعر . فهناك ماهو اعمق . هناك الروح الشعرية ، التي قد توجد احياناً في بعض فنون النثر ايضاً ، فتكاد تحيله شعراً . فما هي هذه الروح الشعرية ؟

ليس في كل لحظة يجد الانسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر ، ولا في كل حالة يحس الدافع اليه. هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة ، لايستنفدها الا التعبير الشعري . وقد لايكون صاحبها من القادرين على النظم فيعبر نثراً ، ولكنه شبه موزون من ناحية الايقاع ، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى .

فما هي هذه التجارب ؟

هي التجارب التي ترفع الانسان فوق مستوى حياته العادية ، والتي ترتفع فيهـــا درجة الانفعال ـ أياً كان نوعه ـ حتى تصل الى درجة التوهج والاشراق او قريبـــاً منها . وكلما كانت درجة الانفعال اقوى جاء التعبير اجود بالقياس الى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن مايتضمنه من ايقاع قوي منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونه لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة. وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الانسان الهادي المـالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعورية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يعبر عن انفعـاله بالالفاظ ، ثم لايجد في الالفـاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساريره او يبسطها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويختلج ... فاذا افرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا ، فالظاهر أن الايقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الالفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنهـــا تمت بسبب الى الرقص والغناء وسياتي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لايكون الايقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فان للايقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطـــاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . اما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصـاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة من التعبير اللفظي المجرد .

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معـــاً ، وفسرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الاحساس بما هو ارفع او اقوى على العموم من الحياة العـادية ، أياً كان لون هذا الاحساس ، روحياً او حسياً . درجة الانفعال لا نوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي مانعبر عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطـاقة الشعورية الزائدة على مايستطيع التعبير النثري ان يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة ـ كما غالى بعض الكتاب ـ انما هو تعبير عن اللحظـات الاقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحيـاة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالمهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر امام الطبيعـــة الجميلة

المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الاسباب ، وقد يقف امام دودة حقيرة ، او حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفعل . فتكون التجربة الاولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري . وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافزة على التعبير،وهذا البيان ضروري هنا لايضاح ما نريد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريباً في تاريخه كله.سواء كان شعراً غنائياً كما في الادب العربي القـــديم ، او شعر ملاحم وتمثيليات كما في الادب الاغريقي والأوروبي ، وبعض الادب العربي الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بعضهم في القديم والحديث ان يحمله على غير طبيعتـــه ، فيضمنه الافكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث العادية التي لايرتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية.. أخفق كل الاخفاق ، وبدا عارياً من اللحم والدم ، لايثير الانفعـــال ، ولا يوحي برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية في نفوس الآخرين .

على أنه اذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في ايام طفولته ، فان هذا المبرر قد زال ، وآن للشعر ان يرتد غناء بحتاً يعبر عن لحظات الانفعال الاقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الاولى .

وسنرى فيما بعد أن « التمثيلية » التي تصور العصر الحديث لم تعد تحتمل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول ان تعبر عن مشكلات الحياة العـــادية ، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي .اما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال ، لانها تحاول دائماً ان تعبر عن مواقف بطولة غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطود خارقة . ولكن يبدو ان جو الحيـاة الشعورية المعاصرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة ، كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما سيجيء .

ولا شبهة في أنـه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح ان تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والاحاسيس عن الحيـاة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات الى درجة التوهج والاشراق او الرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء . .

ولسائل أن يسأل : أو تنفي الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟

ولست أتردد في الاجابة . إن هذا الفكر لايجوز ان يدخل هذا العالم الا مقنعاً غير سافر ، ملفعاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، ذائباً في وهج الحس والانفعال . او موشى بالسبحات والسرحات ؛ ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الانسانية لاتزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال ضميرها يزخر بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهتدي بالغريزة والالهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهناك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد ، وتنطلق رفافة مشرقة ، او دافقة متوهجة ، او سارية هائمة او نشوانه حالمة ، وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لاتجد الا التعبير الشعري ، يتسق بايقاعه القوي وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

* * *

وقد تحدثت في فصل « القيم الشعورية في العمل الادبي » عن حد « الاديب الكبير » وهو بعينه حد « الشاعر الكبير » . والامثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهوله اقتباسه في حيز محدود .

فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير ، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة ، واللحظات الجزئية ، والحالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير النادر . على نحو مامثلنا في طاغور والخيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالآباد الخالدة والحياة الأزلية ، أو بالحياة الانسانية خاصة والطبيعة البشرية ، هو الشاعر الممتاز . على نحو مانجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري . والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا ننفذ وراءه الى احساس بالحياة شامل ، ولا الى نظرة كونية كبيرة ، هو شاعر محدود ، كما نجده في بشار وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير واخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور .

* * *

فبشـار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه واستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاقه المحدودة ، فترى أوسعها وأقواها في مثل هذه المقطوعات :

يا ليلتي تزداد نكـــراً من حب من أحببت بكـــرا
حـــوراء إن نظـــرت إليـــك سقتك بالعينين خمـــرا
وكـأن رجـــع حديثهـــا قطع الرياض كسين زهرا
وكـــأن تحت لسانهـــا هاروت ينفث فيه سحـــرا
وتخـــال مـــا جمعـت عليـــه . ثيابهـا ذهبـــاً وتـــبرا

. . . . . .

وكاعـب قالـت لأترابهـــا يا قوم ما أعجب هذا الضرير !
هل يعشق الانسان مالا يرى ؟ فقلت — والدمـع بعيني غزير
إن كان عيني لا ترى وجهـا فانهـا قد صورت في الضمير

. . . . . .

ذكرت بها عيشـاً فقلت لصاحبي كأن لم يكن ما كان حين يزول
وما حاجتي لو سـاعد الدهر بالمنى كعاباً عليها لؤلؤ وشكـول
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا وأن بقائي — ان حييت — قليل
فعش خائفاً الموت أو غير خائف على كـل نفس للحـمام دليل
خليلك ما قدمت من عمل التقى وليس لأيام المنون خليـــل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً ! انما هو ركن ضيق قريب آمادالشعور والأحاسيس ، فيه صدق فني عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس الحسية القريبةالابعاد. وان جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك تجد أبا نواس على ماله من ابداع فني في بعض التصـورات وصدق فني في التعبير عن ذات نفسه ولكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في حالتيه حين يستغرقه حسه وملاذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأملّه ديك الصبـاح صيـاحـا
أوفى على شرف الجـدار بسـدفة غرداً يصفق بالجناح جنـــاحا

بادر صبوحك بالصبوح ولا تكن كمسوّفين غدوا عليك شحاحا

* * *

وخدين لذات معلل صاحب يقتات منه فكاهة ومزاحا
نبهته والليل ملتبس به وأزحت عنه نقابه فانزاحا
قال ابغني المصباح . قلت له : اتئد حسبي وحسبك ضوؤها مصباحا
فسكبت منها في الزجاجة شربة كانت له حتى الصباح صباحا

* * *

عمرت يكاتمك الزمان حديثها حتى اذا بلغ السآمة باحا
فأشاع من أسرارها مستودعا لولا الملامة لم يكن ليباحا
فأتتك في صور تداخلها البلى فأزالهن وأثبت الاشباحا
فكأنها والكأس ساطعة بها صبح تقارب أمره فانصاحا

* * *

قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً ، ماضر لو كان جلس !
تصف الربع ومن كان به مثل سلمى ولبينى وخنس
أترك الربع وسلمى جانباً واصطبح كرخية مثل القبس
بنت دهر هجرت في دنّها ورمت كل قذاة ودنس
كدم الجوف اذا ما ذاقها شارب قطب منها وعبس
فاشرب الخمر اذا باكرتها مع ندماك بلهو بغلس
واترك البحر لمن يركبه قبح السابح فيه وتعس

* * *

لدوا للموت وابنوا للخراب فكلهم يصير الى ذهاب
لمن نبني ونحن الى تراب نعود كما خلقنا من تراب ؟
ألا يا موت لم أر منك بدا قنوت فما تكف وما تحابي
كأنك قد هجمت على حياتي كما هجم المشيب على الشباب
وإنك يا زمان لذو صروف وإنك يا زمان لذو انقلاب

وهذا الخلق منك على وفاز وأرجلهم جميعاً في الركاب

هذا او ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أسبق في الزمن عند عمر بن أبي ربيعة وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يجيء فيه أحياناً بالمعجب الفريد .

هذا عمر يقول مثلاً :

أطوي الضمير على حرارته وأروم وصل الحب في ستر
وأبيت أرعى النجم مرتقباً مجري السماك ومسقط النسر
كم قد مضى اذ لم ألاقكم من ليلة تحصى ومن شهر
ومحدث قد بات يؤنسني رخص البنان مهفهف الخصر
متضمخ بالمسك يشعرني أعطاف أجيد واضح السحر
ويذيقني منه على وجل عذباً كطعم سلافة الخمر
في ليلة كانت مباركة ظلت عليّ كلية القدر
حتى اذا ما الصبح آذننا وهدت سواطع من سنا الفجر
جعلت تحدر ماء مقلتها وتقول مالي عنك من صبر
بمحالة أنثف يكلفها قوم أرى فيهم ذوي غمر
وُغر الصدور اذا وكنت لهم نظروا إليّ بأعين خزر

أو يقول :

ليت هنداً أنجزتنا ما تعد وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها ذات يوم وتعرت تبترد
أكما ينعتني تبصرنني عمركن الله أم لا يقتصد ؟
فتضاحكن وقد قلن لها حسن في كل عين من تود
حسد حملنه من أجلها وقديماً كان في الناس الحسد !

أو يقول :

لقد أرسلت جاريتي وقالت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة لزينب : نوّلي عمرك

فان داويت ذا سقـــم فأخـــزى الله من كفرك !
فهزت رأسهـــا عجبـــاً وقـالت من بذا أمرك ؟
أهـذا سحـــرك النسوا ن قـد خبرني خـــبرك
وقلـــن : اذا قضى وطرا وأدرك حـــاجة هجرك !

وهكذا وهكذا نجد صدقـاً في التعبير عن طبيعة فنية خاصة . ونجد عذوبة وخلابة وطرافة . ولـكننا لا نجد عالماً ولا شبه عالم !

وكذلك حين نذهب الى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرتـــني مرة ليـــالي نحن بـذي جوهر
وإذا أنا أغيد غصن الشباب أجر الرداء مـــع المئزر
وإذ لمتى كجنـــاح الغراب ترجّـل بالمسك والعنـــبر
فغيّـــر ذلك مـــا تعلمين تغير ذا الزمن المنكر
وأنت كلؤلؤة المرزبـــان بمـــاء شبـابك لم تمصري
قريبـــان مربعنـا واحد فاني كبرت ولم تكبري !

أو يقول :

أرى كل معشوقين غيري وغيرها يلذان في الدنيـا ويغتبطان
وأمشي وتمشي في البلاد كأننا أسيران للأعداء مرتهنـان
أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويل مما يكتب الملـكان
ضمنت لها ألا أهيم بغيرهـا وقد وثقت مني بغير ضمـان

* * *

وما صاديات حمن يوماً وليلة على الماء يخشين المصى حواني
لواغب لا يصدرن عنه لوجهة ولا هن من برد الحياض دوان
يرين حباب الماء والموت دونه فهن لأصوات السقاة رواني
بأكثر مني غلة وصبـــابة إليك . ولـكن العدو عداني

أو يقول :

إلى الله أشكو ما ألاقي من الهوى ومن حرق تعتـادني وزفير

ومن كرب للحب في باطن الحشا وليل طويل الحزن غير قصير

فنجد هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولكننا بعد في حيز محدود نسمع لحناً واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إننا مع الخيام لا نسمع إلا لحناً واحداً كذلك . ولكنه هنالك لحن الانسانية جميعاً أمام الغيب المجهول . لحن اللهفة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك الغيب المجهول .

ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه . ونجدنا لا نزال في عالم الشعر. ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإننا لنفتقد هنا الأصالة كما نفتقد جدية الشعور ، ولكنه ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !

فنجده مثلاً يقول :

رعى الله ليلة وصل خلت وما خالط الصفو فيها كدر
أتت بغتة ومضت سرعة وما قصرت مع ذاك القصر
بغير احتفال ولا كلفة ولا موعد بيننا ينتظر
فقلت وقد كاد قلبي يطير سروراً بنيل المنى والوطر
أيا قلب تعرف من قد أتاك ويا عين تدرين من قد حضر
ويا قمر الأفق عد راجعاً فقد بات في الأرض عندي قمر
وياليلتي هكذا هكذا وبالله بالله قف يا سحر
فكانت كما نشتهي ليلة وطال الحديث وطاب السمر

أما النظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته — كما نجد فيما بعد — فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

هو البين حتى لم يزدك النوى بعداً ترحل قبل البين لا شك من صدا
أيا فتنة في صورة الانس صورت ويا مفرداً في الحسن غادرتني فرداً
جبين وألحاظ وجيد ، لأجلها أضاع الأنام التاج والكحل والمقدا
وكم سئل المسواك عن ذلك اللمى فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا

وهناك لا نتحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا الى مجرد الأوزان والقوافي !

ومن هذا الاستعراض السريع نتصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه التقريب علواً وسفلاً الى هذا النظم المجرد الأخير .

* * *

ولقد تتاح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . او بتعبير أدق يرتفع فيها الى قمته . فنرى له مستويات في شعره كثيرة ، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها ، وهل بعد العناق تدان ؟
وألثم فاها كي تزول حرارتي فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذي بي من جوى ليشفيه ماترشف الشفتان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله سوى أن يرى الروحين تمتزجان

فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا الانفعال ، يعطله في البيت الثاني ذلك التعليل بكي ، وما يوحيه من جفاف ! فوق مايعطل الايقاع المتمشي في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موج بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيق محيطاً فيما يصلنا به من الحياة الدائمة ، بالقياس الى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً في ريح الصبا :

هبت سحيراً فناجى الغصن صاحبه موسوساً وتنادى الطير إعلانا
ورْقٌ تغني على خضر مهدلة تسمو بها وتشم الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب والغصن من هزه عطفيه نشوانا

فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة ، في الصبا التي هبت سحيراً ، وفي مناجاة الغصن لصاحبه موسوساً ، وفي تنادي الطير معلنة ، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص الثمل من الورق المغنية على الخضر المهدلة ، وكأنما هي تداعب الورق وتورجحها ، فتسمو بها وتشم الأرض أحيانا ؛ وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ، وتخالج الغصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية

المترائية تملأ ساحة العرض الفسيحة . والايقاع الموسيقي هنا أجود وأعلى وأشد تناسقاً مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحي بمفردها (١) : « هبت سحيراً » ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنية مسحورة او عروساً من عرائس الغاب هبت في السحر ـ « وسحيراً » أجمل وأرق إيحاء ـ فبعثت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى . « فناجى الغصن صاحبه موسوساً » كرفاق الصبى ولدات الشباب .وللفظ « ناجي » صورة خيالية وظل نفسي ، تكملها صورة « موسوساً » على مافي الوصف هنا من صدق حسي أيضاً ، فوسوسة الاغصان والاوراق وقت هبوب الصبـــا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ماتلقيه من ظلال خيالية. وحركة الارجحة الورق على الاغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بايقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان و « خضر مهدلة » وما فيها من إيحاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل بلا تنسيق في هذه النشوة الراقصة .و « طائرها » هذه الاضافة وما توحيه من تواد وتواصل وألفة . . وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور للخيـــال ويوحي بالظلال .

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية جميعاً .

وأحب ان اقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذي حدد منزلة القطعتين . وليس لأن أولادهما تمثل حالة نفسية داخلية ،والثانية تمثل حالة نفسية خارجية . ولازالة هذا اللبس نناقش نموذجاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة نفسية داخلية ، ولكنهـا أوسع رقعة وأرفع أفقاً لانها تصور موقفاً إنسانيـــاً كونياً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة . . يقول في الاسفار :

أذاقتني الاسفـــار ما كرّه الغنى ... إليّ وأغراني برفض المطـــالب
فأصبحت في الاثراء ازهد زاهد ... وإن كنت في الاثراء ارغبَ راغب
حريصاً جباناً أشتهي ثم أنتهي ... بلحظي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فانه ... فقير اتاه الفقر من كل جانب
تنـــازعني رغب ورهب كلاهما ... قوي ، وأعياني اطلاع المغـايب
فقدمت رجلاً رغبة في رغيبة ... وأخرت رجلاً رهبة للمعـاطب

(١) سبق أن قلنا : إن الصور والظلال والايقاع ليست قيما تعبيرية بحتة .

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي ومن اين والغايات بعد المذاهب ؟

ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق. وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية ، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفي بشروطنا التي أسلفناهـــا في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : احاسيسه المتناقضة بين الرغبة الشديدة في الاثراء والخوف الشديد من السفر . حرصه وجبنه . اشتهاؤه . وانتهاؤه . وقفته يلحظ جنـــاب الرزق لحظ المراقب . تنازع الرغب والرهب اياه. ولفظ « تنازعني » وصورته الخيالية مجذوباً من هنا ومن هناك ،مشدوداً من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر رجلاً رهبة . ولفظه « رغيبة » وما فيها من انسياب يعمقهـا في النفس – ضع بدلها مرغوبة يتغير الجو – الى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .

ولكن هذا كله – على قيمتة الفنية – ينتهي بنا الى حالة ذاتية للشاعر في محيط لحظـــة واحدة الى ان يقول :

اخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

الى ان يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة الى مجال آخر فسيـح، مجال كوني كبير . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرقب نفسه وخواطره في لحظة من لحظات الزمان ، ولكنه ابن الرومي « الانسان » امام الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الانسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول . هنا يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فيذكرنا بالخيام في هذا المجال – على اختلاف في التصوير والاحســـاس – وليس المهم أن يقول لنا : ان المعرفة الانسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكـن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة انسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنـا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة لننظر منها الى السماء والفضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي الى طبقة « طاغور »وأمثاله، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظـة أو في غالب اللحظات ، وهنـا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

* * *

ثم نخلص أخيراً الى ضرب من الشعر جاء الى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب الى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والانسانية ، ولا تملك أن تلقي به الى البحر ، لان القاءه خسارة على الفكر البشرى . ولكنك لاتجد له من الحرارة ولاالايقاع ، ولا تلمح فيه من الصوروالظلال مايحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة .

كثير من شعر المتنبي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

انمـــا تنجح المقالة في المر ء إذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيذ خالص مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بهـا وشر مايكسب الانسان مايصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفـاذ الى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربـة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خلقي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ ان الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات ، بلا انفعال شعوري ، لانها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك . فمكانها هناك في فصل النثر بلا جدال !

وليست المسألة أنهـا حـكمة . فالحـكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعوري ، فتصدر حـــارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر في درجتها بلا معارضة ، وذلك كقول المتنبي نفسه:

ذل من يغبط الذليل بعيش رب عيش أخف منه الحمام

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيـا

وقوله :

لمن تطلب الدنيا اذا لم ترد بها سرور محب أو اساءة مجرم

فهنا حكمة نعم . ولكنها حارة . تلمح فيها الانفعال العاطفي ، تلمحه في البيت الاول في ذلك التقرير اللاذع الذي يشبه الدعاء . « ذل من يغبط الذليل بعيش » وتلمحه في البيت الثاني في ذلك الأسى المرير الهادىء ، الذي يمثله كذلك ايقاع البيت واطراده وامتداده . وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنكاري الذي يشبه التقريع والاعتراض .

فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر. ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .

ويقول المعري :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

ويقول :

سألتموني فأعيتني اجابتكم من ادعى أنه دارٍ فقد كذبا

ويقول :

والناس في تيه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر

وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب المجهول قد عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديعاً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ، ووقف أمامها انساناً يشعر لا عقلاً يتفكر ، ولا ننسى ما للتعبير الجامد الجاف هنا من اثر في جفاف الشعور .

فاذا نحن سرنا مع المعري نفسه الى قوله :

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد ؟
خفف الوطء ما أظن أديم الأ رض إلا من هذه الاجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تزاحم الاضداد

فاننا نقف خشعاً امام شعور انساني عميق ، وأمام تعبير تصويري موح ، يزحم المشهد بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس ،ويرتفع الى الطراز الاول من الشعر الانساني بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتني ان أنبه خاصة الى الايقاع الموسيقي في كل بيت . ومع ان الابيات كلها من وزن واحد الا أنها تختلف ايقاعاً ، لأن الوزن وحده لايحدد لون الايقاع . فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقي داخلية،

ناشئة من طبيعة توالي الحروف ومخارجها ، لا من حركة هذه الحروف التي يتم بها الوزن العروضي .

في البيت الاول رنة اعلان وإشارة الى مجال فسيح .

« صاح هذي قبورنا تملأ الرحب » .

ولعل لهذه المدات الثلاث المتوالية في « صـــاح » « هذي » « قبورنا » دخلاً في ذلك الايقاع الموسيقي الخاص .

فاذا وصلنا الى البيت الثاني أحسسنا ايقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة تخطو في حذرَ وخشية :

خفف الوطء ما أظن أديم الا رض الا من هذه الاجساد

ويختلف الايقاع في البيت الثالث فتنطلق هذه الخطوات الحذرة ، وينطلق الايقـاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الاضداد !

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة الحـارة ، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك في سجل الآداب . وعليها يقاس كثير من الشعر المعـاصر الذي يمعن في الفكرة المجردة احياناً ، حتى يبدو عارياً من اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة . وفي ديوان الزهاوي وشكري والعقاد ـ على مالهم من شعر احياناً ـ كثير من ذلك الطراز ، اولى به ان ينقل الى كتبهم النثرية في البحوث والتعليمات .

* * *

ولا بد قبل ان نختم فصل الشعر ان نقول فيـــه كلة مستقلة عن « اللفظ » . ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة الى ماسبق في فصول الكتاب.

لقد آن ان نرد الى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى ان « المعـاني ملقاة على قارعة الطريق » وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى ان « ليس الشأن في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفـائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم » ولا على طريقة « المدرسة التعبيرية » التي كان يمثلها في العصر الحديث : المنفلوطي وشوقي؛ حيث يكمن

وراء التزويق في العبارة كثير من التزوير في الشعور ـ على النحو الذي ضربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لا نريد ان نرد الى اللفظ اعتباره على اساس انه كلّ شيء ، فقد بينا بما فيه الكفاية ان القيم الشعورية لها مكانها الاصيل في تقويم العمل الادبي ، وان كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

انما نريد ان نرد الى اللفظ اعتباره على طريقة اخرى ، وعلى أساس آخر .

ان اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة الى ادراك القيم الشعورية في العمل الادبي، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب ليصل الينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين الا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وعندئذ فقط يستنفد ـ على قدر الامكان ـ تلك الطاقة الشعورية ويوحيها الى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الادبية الى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا ان اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالته اللغوية ودلالته الايقاعية ودلالته التصويرية . ونقص أيّ من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، ويغض من قوة الايحاء الى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فان تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها ، ويمنعه الايحاء . ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الادبي وعلى صاحبه كذلك !

من هنا كان للفظ قيمته وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

ولم يخطىء بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبي والمعري حكيمان والشاعر البحتري » أو وهم يضيقون بأبي تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية .

ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير مانفهم ،ويريدون وظيفته على غير مانريد ؛ ولكننا نقول : ان ايقاع البحتري وصوره وظلاله المشعة هي نموذج بارع في الشعر العربي للأداءالشعري الموحي . ولو كان البحتري في طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أي لو كان من طراز المتنبي او ابن الرومى لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومي ـ

على موهبته الفنية الفريدة في الشعر العربي ـ يعوقه تعبيره النثري المفصل المعلل في أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التي تستحقها طبيعة شعوره، وحين يوفق في التعبير على نحو أبياته في ريح الصبا ، وأبياته في كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس الى الشعر العربي كله .

والمتنبي حين يخلص من برودة التأمل الفكري ، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظي يصل الى قمة فنية شامخة بالقياس الى الشعر العربي كله كذلك . وحين تخلص لأبي تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعري في أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطليق التعبير .

وليس المقصود هو رونق اللفظ او جزالته ، ولا قوة الايقاع او حلاوته . انما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية ، وطبيعة الاشعاع الايقاعي والتصويري للفظ ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومي في ريح الصبا، وأبيات المعري في قصيدة الرثاء الدالية ، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الامثلة زيادة على كل ماقدمنا .

يقول البحتري في عيد النيروز في الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز في غسق الدجى ... أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يفتقها برد الندى فكأنه ... يبث حديثاً كان قبل مكتما
فمن شجر رد الربيع لباسه ... عليه كما نشرت وشياً منمنما
ورق نسيم الريح حتى حسبته ... يجيء بأنفاس الاحبة نعّما

وقد تحدثنا عن ايحاء البيت الأول وايقاعه فيما مضى . فلنتابع الحديث :

إن قيمة التعبير هنا أنه بايقاعه وبالصور والظلال التي تشعها الالفاظ والعبارات ينشر جو الربيع ـ كما هو في نفس الشاعر ـ فالجو كله جو يقظة بادئة وتعبير عن مكنون في الضمير. فالربيع « كاد أن يتكلما » والنيروز « نبّه » في « غسق الدجى » « أوائل ورد كن بالامس نوماً » وبرد الندى « يفتقها » وكأنه « يبث » حديثاً « كان قبل مكتما » والربيع يرد على الشجر لباسه كما نشرت « وشياً منمنما » والوشي المنمنم أشبه شيء بالهمس في أذن الورد للتنبيه و « نسيم » الريح « رق » حتى ليحسبه يجيء بأنفاس الأحبة « نعما » .

كل ظل للفظ ، وكل ايقاع ، هو ظل اليقظة البادئة وايقـاع الحركة المتفتحة . وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد ان يتكلم وهو ينبـــه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول : « كنّ نوماً » لا « كانت نائمة » لأن نون النسوة والجميع يوحي بأنهن عرائس وسنى ينبهن الحبيب الزائر في غسق الدجى. ويستمر الجو فنرى برد الندى يفتق الغلائل عن هؤلاء العرائس ، ويبثهن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكتما . والربيع يرد اللباس على عرائسه وكأنما ينشر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه نفاس الأحبة . والأحبة الناعمين الهانئين .

ذلك جو . وتلك ألفاظ . فلننظر الى جو آخر وألفاظ أخرى للبحتري أيضـــاً في ديوان كسرى :

يُتظنّى من الكآبة إذ يبـ ... ـدو لعينيْ مصبّح او مُمَسّي
مُزعجاً بالفراق عن أنس ألفٍ ... عزّ او مرهقاً بتطليق عرس
فهو ببدي تجلداً وعليـــه ... كلكل من كلاكل الدهر مرسي

فهو جو كئيب مختنق الانفاس . وهنا ظلال الالفاظ وايقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكئيب المختنق الانفاس ، لا بمعناها اللغوي فحسب ، بل بظلها وجرسها : « يتظنى » « مزعجاً بالفراق » « مرهقاً بتطليق عرس » « كلكل من كلاكل الدهر مرسي » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الالفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها الخيالية وظلالهـا ، فتنشر في الجو أسى عميقاً ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها . وللألفاظ المفردة بغض النظر عـن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبتها في تاريخها الشخصي والانساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل. والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » لانه لا يرى دلالة اللفظ الا في نظم معين . وهـذه مغـالاة منه . فللفظ ظله الخـــاص وجرسه الموحى في كثير من الاحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الابيات لا تستقل به في ظلال الالفاظ المفردة ولا ايقاعها، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الاخرى المكتملة في النسق ، فصياغة « مزعجاً » « ومرهقا » للمفعول تصور جو الاكراه الذي كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل ،

ثم يضاف الى هذا كله طبيعة الاحساس بهذا الايوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أبياته التي حللناها فيما مضى عن « ريح الصبا » فترى كل لفظ في مكانه وجوه يوحي بايقاعه كما يوحي بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمعه يقول في « نرجسة » .

يا حبذا النرجس ريحانة لانف مغبوق ومصبوح
كأنه من طيب أرواحه ركّب من رَوْح ومن روح

فنلمح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الايقاع وظلال هذه الالفاظ . ضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح ـ بخلاف طريقة الورد مثلا في التعبير ! ـ ضع هذا بجوار « لانف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ! ثم ضع بجوارها كذلك « ركّب » الذي يوحي اليك بأغلظ الاجسام وأجفها ، وقد اختنقت معه « روح وروح » لان في التركيب خشونة وعنفاً لايتسق ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان !

إن للالفاظ أرواحاً ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الارواح في جوها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الايحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يُحسِنُ أن يهدي الرزايا الى ذوي الاحساب
فلهذا يجف بعد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابي

فنرى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والايقاع ، مجردة من الرمز والايحاء ، ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهي تنقلنا الى وضح الذهن الاجرد ، الى منطق التعليل والقياس الظاهري ، ونخرج بها من جو الشعر كله الى جو مجرد من الظلال والشيات .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقرق بالندى فكأنها عين اليك تحدر
تبدو ويحجبها الجحيم كأنها عذراء تبدو تارة وتَخَفَّرُ

حتى غدت وهداتها ونجادها فتنين في حلل الربيع تبختر

والتعبير هنا أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته ، ولكن أين هي من أبيات البحتري ، ومن طلاقتها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ريح الصبا ؟ ولعل للايقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل ، . اقرأ « فكأنها عين اليك تحدر » هذا التشديد في « كأنهـا » وفي « تحدر » يوحي بالتشدد والتوقف في جريان الايقاع وفي ظل الصورة . فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً « من كل زاهرة ترقرق بالندى » وينتهي متوقفاً غليظاً بالشطر الثـاني والفرق بين ايقاعيها وظليها هو الفرق بين انسياب « ترقرق » وتقبض « تحدر » ، وكذلك تبدو هـذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب والتقبض ، في شطري البيت الثاني : « تبدو ويحجبها الجحـيم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتَخَفَّرُ » فتخفر هذه منقضبة متكتلة ! في جو الربيع الطليق البهيج . وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي الغـامض الذي توحيه الى النفس ـ بلا انتباه ـ تلك الايقاعات والايقاع الموسيقي ينساب الى النفس ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعي الى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب

فاذا كل لفظ وكل ايقاع في البيت يصور الجو المكروب الكظيم الذي يريد تصويره.. « الواجد المكروب » « زفراته » « لغوب » ولكل من هذه الالفـاظ صورة خيالية وظـلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه ؛ ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلهـا وتتضح في السيـاق وتتناسق ولو قال « آهاته » مثلا بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » فالمكروب يزفر ، ولا يتـأوه . ولو قال تعب بدل لغوب لنقص الظل لان المكروب الكاظم يعاني اللغوب . والتعب أخف وقعاً وجرساً وظلا . . ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلا للكلام . تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في « أو سكوت لغـوب » وبذلك يجتمع الظل والايقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد ممـا وراء الوعي عباراته وشعوراته ، فاسمعه يقول :

يعطيك مبتدراً فان أعجلته أعطاك معتذراً كمن قد أجرما
ويرى التعظم أن يُرى متواضعاً ويرى التعاظم أن يرى متعظما
نصر الفعال على المقال كأنما خال السؤال على النوال محرّما

تجد التعبير النثرى البارد المعقد ، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك ايقاعه أبدا طريقه الى الحس، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقة الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف اليها ان العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بهما جميعاً من منطقة الشعر على العموم !

* * *

لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الاساس . لان الاغراق في تصغير قيمته مفسد لفن الادب كالاغراق في تضخيم هذه القيمة . ولان فهم وظيفة اللفظ في العمل الادبي فهماً كاملا كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والايقاعية وبين الجو الشعوري المراد تصويره ، ويلفت النظر الى المواضع الدقيقة الحساسة في تذوق الادب والاستمتاع به .

والشعر هو أولى فنون الادب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الاساس .

القصّة والأقصوصة

اذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة . الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية. بفارق واحد : هو أن الحياة لاتبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي الى نقطة معينة ، ولا يمكن فرز لحظة منها تبتدىء فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والاحداث منذ الأزل الى الابد لغاية غير معلومة للانسان ، غاية بعيدة في مجاهيل الابد . وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها ، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سياقها ـ كما هي ـ لاينتهي

الى غاية معينة نبصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار لحادثة او عدة حوادث ، تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة ، وتساق جزئياتها سياقة معينة لتؤدي الى تصوير هذه الغاية .فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للانسان او للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ، ثم تزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير الى أجلها المرسوم . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتتعدد فيه النماذج .

وإنه ليستوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هـــذه الارض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، او أن يتناول فترة ولدت في الخيال ، وحوادث تمت في النفس ، وأشخاصاً عاشوا في الضمير . فالمهم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والاضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات،وبقيادة سير الحوادث والخوالج ، لتؤدي الى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لايقف ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها الى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتتسع جوانبهـا وأطرافها كما تشاء ، تهيىء لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة،وأن تلم بجميـع ملابساته وجزئياته،وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث،وألا تقف دون حادثة خارجية او خالجة داخلية.. وهذا مايؤهل القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها ،أيا كانت طبيعتها ولونها ، ومجالها في الزمن او في الشعور .

هذه الحرية ليست متـاحة الأقصوصة مثلا . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، او حالة شعورية معينة ، او شخصية خاصة؛ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية. وهي مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقة الممثلين . وليست متـــاحة للملحمة . وهي

مقيدة بتصوير الشخصيات والاحداث الخارقة لأنها شعر ، والشعر ـ كما قلنا ـ لا تتم جودته الا في جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لا تصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المنساب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعوري العام . ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل ، لانها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهمه تتبع الاسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف ـ الى حد ما ـ فترتفع الى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ماتؤدي واجب اللحظة المعينة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضي الشعر نوبات عابرة لا تدوم ؛ فاذا تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود الى طبيعة الحياة العادية ، فتتحدث باللغة العادية وبالايقاع العادي المناسب لسياق الحياة المعتادة.

* * *

والقصة ليست هي مجرد الحوادث او الشخصيات . انما هي ـ قبل ذلك ـ الاسلوب الفني ، او طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها . وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر القارىء أن هذه حياة حقيقية تجرى ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا تعمل او افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث في الحياة لا تقف عند حد لتؤدي الى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لابراز غاية معينة في زمن معين . ولكن براعة القصاص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعي المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتيان . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحه رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملامحها ، وكلما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية او الداخلية او هما معا . وبعضهم يدع

الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجري بالجميع . انما المهم هو الطريقة : طريقة تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي الى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجري في طريقها الطبيعي . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوي أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضجيج ، والشخصيات العظيمة ذات السمت والبروز . او أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية . والشخصيات المكرورة المغمورة . او يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء . مادام يجري الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعرنا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمى صغيرة او كبيرة ، كما يشاء هو ، لا كما تشاء طبائع الاشياء ! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية ، ونرى شخصيات « واقعية » فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع الى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للعرض . فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الاولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار ، او حركة عنيفة ، او مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هوناً وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئاً ذا بال وقع او سيقع . وشيئاً فشيئاً يزحم احساسنا بالمشاعر ، ويملأ خيالنا بالصور ، ويطبع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا الى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة ، لأنها لاتنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها . وهذا هو الابداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد اطار ، وكثيراً مايخفق هؤلاء في إشعارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشواً لايتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من يجرد الجو من المناظر والمشاهد ،ويلتفت الى الحادثة او الشخصية وحدهما

كما لو كانا يقعان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ! ويحتاج هؤلاء الى قوة بارعة لغمر القارىء في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يتنبه الى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية او أسر السياق .

* * *

بقى عنصر آخر له وزن في القصة. هو القيمة الشعورية . فقد كان حديثنا الى هذه اللحظة عن القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لايؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، انما طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعورية التي يرتفع اليها الموضوع ، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الاحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرها وغاياتها . هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم ، والأشعة التي يراه على ضوئها . هناك المدى الذي يتعمقه القصاص في النفس الانسانية وفي الحياة من حولها ، وفي الكون وما فيه ومن فيه . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصاص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لاتستقل بالتقويم ،ولا بد من النظر الى هذه الآفاق الشعورية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها .

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية، ولكنه لايتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا محيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد في « الباب الضيق والسمفونية الريفية » — على رغم ما فيها من شذى روحي — وأوسكار ويلد في « صورة دوريان جراي وشبح كنترفيل » وبرناردشو في « جان دارك وتابع الشيطان » . وبعضهم يقفنا — بعد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها : سننها الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقدارها الشاملة . وهذا البعض لايحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً ، إنما يدعنا نتسرب من خلال الشخصيات المعينة الى الانسانية الخالدة — كما ترتسم في بصيرته — فتلك الحادثة جزء وكل،وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويبالغ بعضهم في الابداع الى الحد الذي تصبح نماذجه البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الانسانية،وتصبح أحداثه ووقائعه سمة على الكون والدهر

أوضح من الحوادث التاريخية .وممن هؤلاء تولستوي في « البعث » وتوماس هاردي في « تس» و « جود المغمور » ودستويفسكي في « المقامر » وأرزيباشيف في « ابن الطبيعة » ... الخ .

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الاول بلا جدال .

وهذا البيان يفيدنا في تحديد مانعنيه بأن القصة هي الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده . انمـــا هو الواقع الأبدي ـ كما يبدو من خلال الواقع الوقتي . وهو النماذج الانسانية ـ كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية ـ وهذه آفاق القصاص الكبير ، كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصاص في هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية .

تقرأ « البعث » أو « تس » أو « جود المغمور » أو « المقامر » . أو « ابن الطبيعة » فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى اذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقـدار . فتنسى الأشخاص والحوادث في النهـاية ، لتذكر الضعف الانساني ازاء القوى الكونيـة والغرائز والشهوات والنزعات ، دون أن يقول لك القصاص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكوني العام . وذلك أفسح من آفاق القصة المحدودة بحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع في القصة العربية الحديثه ـ مع فارق في المستوى والمحيط ـ نجد « خان الخليلي » لنجيب محفوظ الشاب . وإنه ليسرني أن ألمح هذا الشبه العام في اتجاه الآفاق أيـــاً كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ! فهذه السمة سمة كبار القصاص ، والقصة وليدة في الأدب العربي . فحسبها أن تبلغ الآن مابلغته في فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة في هذه الأيام في اتجاهين : الاتجاه الى الصراع الاجتماعي ، والاتجاه الى التحليل النفسي . وليس لنا من اعتراض على أي اتجاه ، مادام لايؤثر في سمـة العمل الانسانية ، ولا يطغى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا في محيطها . ولكن الغلو في الاتجاه الاجتماعي كاد يحيل القصة توجيهـات اجتماعية مباشرة أو نبـوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز في معظم قصصه ، لاعملا فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجري في تاريخ الحياة الطبيعي المرسوم . والغلو في التحليل النفسي كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسي !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهري للفنون !

وكذلك حاول بعضهم في وقت ما أن ينشىء قصة رمزية ، فانتهينا الى معميات لا ترسم حياة ، ولا تصور نفوساً ، ولست أحسب القصة ميداناً للاتجاه الرمزي ، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه .

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الاحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتغرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً. ولكن القصاص . القصاص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع ، والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير . هذا القصاص كيف يختار طريقة الرمز ، فيدعنا في غموض وابهام ؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؟ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكما .

إن لحظات الغموض والابهـــام ليست دائمة في نفس الشاعر . ونادرون جداً أولئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب . فاذا عبر الشاعر فى بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولا . أما أن يجيء قصاص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً، فذلك هو الافتعال، فضلاً على مافيه من مخالفة طبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الاقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحـالة نفسية مفردة كالقصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتمل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الاشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فنحسبه مخالفة لطبيعة الاشياء، ومسألة تراد إرادة ويعدل بها عن طريقها الطبيعي . وأشد مايفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحي باتجاهه ، وأن يستمد هذا الاتجـــاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب « المدارس » الفنية على وجه الاجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لغة القصة . وقوام كل عمل أدبي هو مطـابقة قيمه التعبيرية لقيمه

الشعورية ، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه . والقصة ـ كما قلنا ـ تهدف الى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي ، وفي هذا المحيط تختلف الاجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنـــا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة نثرية لا شعرية ـ إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، او يراد وضع اطار من وصف الطبيعة او سواها تعيش في داخله لحظات حالمة مشرقة او كئيبة آسية ، في سياق القصة ـــ وكلها عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعه ، كان ذلك أكمل ، لانه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشعورنا بأن الحياة تجري طبيعية أمامنـــا دون أن يعترضهـــا تنسيقه المفتعل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لانها بطبيعتها لغة الخواص ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأساليبهـــا . وخير مايضرب به امثل على هذا التطويع أسلوب المازني في « إبراهيم الكاتب » و « إبراهيم الثاني » بل في سائر ما كتب من الاقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، اذا صحت النية ، وانتفى الكسل والمحال .

* * *

أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليست الأقصوصة « قصة قصيرة » وتسميتهـــا هكذا Short Story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نصطلح في اللغة العربية على تسمية القصة « رواية » (١) لنبعد مابين اللفظين من الاشتباه .

ليست الاقصوصة قصة قصيرة وحجم الاقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتهـــا ، فالاختلاف بينها وبين القصة لايقف عند حجمها انما يتعداه الى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة او عدة شخصيـات في محيط واسع في الحياة . ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط به ، وتتدرج معهـــا فتصف كل ماوقع لها ، وتستطرد الى الشخصيات والاحداث التي اعترضت طريقها ، فتصفها وتحللها ، وتدخل في السياق ـ المرة

---

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة السحار في مقدمته لكتاب « همزات الشياطين » عن الاقصوصة والروايـــة .

بعد المرة ـ شخصيات جديدة ، ومعالم طبيعية ، وحوادث تعترض مجرى القصة الاولى ، وتتفرع الى جداول ومنعرجات تؤثر في اتجاهها ، وتشمل على وجه العموم كل شخص او حادث او مناسبة او منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب او من بعيد ، مادام اشتمالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلا .

أما الاقصوصة فتدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد الى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، اذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الاساسية او الحالة الاساسية .

ولا بد في القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل الى غاية مرسومة ـ كما قلنا ـ أما الاقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز،فقد تصف حالة نفسية اعترتشخصاً ما في لحظة ما ، فاذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تعالج الاقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم في الاقصوصة هي آخر مقوماتها وأقل قيمها .

ولأن الاقصوصة تعتمد على قوة الايحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الاولى، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والايقاع ،كالشعر،لان الفرصة التي أمامها للايحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التي قد تغني في القصة ليست ميسرة لها ، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع .

لذلك تسقط الاقصوصه البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لان الاقصوصة كلها تتركز في الحركة السريعة والعبارة المشعة . وليس معنى هذا هو الافتعال في السياق ليكون حاراً، وفي العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية ، والتعبير بعبارة فيها لون شعري على قدر الامكان ، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشوط كذلك قريب .

وقد تبلغ الاقصوصة في الايحاء والتأثير السريعين القويين ماتبلغه القصيدة . وتصل

بالنفس في نهايتها الى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة « رجل للبحر » للقصاص « هـ . أ . مانهود » في مجموعة « من الادب الفرنسي للزيات » . أو أقصوصة « دفن روجر مالفن » للقصاص « ناثانيل هوثورن » في مجموعة « مختـــارات من الادب الانجليزي المـــازني » أو أقصوصة « الصمت » للقصاص « أندرييف » في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقي » أو أقصوصة « حارس المنارة » للقصاص « سينكوكز » في مجموعة « الخطايا السبع لعلي أدهم » أو أقصوصة « الاحمر » للقصاص « سومرست موم » في مجموعة « أمطار للسيدة أمينة السعيد » ، او أقصوصة « رسالة من امرأة مجهولة » للقصاص « زفايج » في مجموعة « سخريات صغيرة لمحمد قطب » او اقصوصة « ليرضي امرأته » لتوماس هـاردي في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجـــاه في اللغة العربية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . و « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار .

وهي حـــالات شعورية ترتفع الى مستوى أرفـــع الحالات التي خالجتني وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا مافي طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الاقصوصة بطبيعتها أن ترقى اليه من آفاق .

* * *

ولقد نستطيع — وهذا مجرد اقتراح — أن نسمي : أقصوصة وقصة ورواية . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا . أما القصة فتكون وسطاً بينها — لافي الحجم فالحجم يعني شيئاً — ولكن في المحيط الذي تشمله . يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتماً كالرواية. ولكنها لاتتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . انما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيـات والأحداث والمشاعر .

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندريه جيد،والمقامر لدستويفسكي ، لأن حجمها متقارب

مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلا طبياً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، اذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة . بينما المقامر على صغرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل . . وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

التمثيليّة

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملابساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بلغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها ، فالتمثيلية تتقيد معها بهذا القيد دون أن تتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخـــرى !

هي أولا مقيدة بزمن محدود . زمن التمثيل. فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول، ليمكن تمثيلها في فترة معقولة .

وهذا القيد الزمني الكمي ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها . لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات الى حد أن تسقط جيلاً كاملا بين الفصل والفصل ، لا نقول عنه الا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير الى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات (١) .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار. في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفا في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار يوضحه ويحلله . . الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة : في البحار والصحاري والجبال والوهـاد ، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة ـ من ناحية المسرح ـ بمكان محدد ، لاتظهر فيه الا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحـراء

---

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في العصر القديم . .

أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة ـ في الغالب ـ الى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت ، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالفلم السينمائي .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة انسانية كذلك ، ليستطيع الممثل ان يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الانسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما القصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة فهم يريدون حركة ينفعلون لها . حركة منظورة بقدر الامكان ، لا حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لان الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج الى فرد في وحدة ، لديه فسحه للتأمل والتفكير ، ومتابعة الاحاسيس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج الى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة ، وعن الخاطرة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير او افتعال ، ودون ان تكون مع هذا مملة او قاطعة للحركة الشعورية .

ولان التمثيل حركة محسوسة ، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدد اشد مما تتقيد القصة ، لان النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم امام مشاهد حقيقية ـ لا تمثيلية ـ لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم . فاذا لم تكن الحوادث « واقعية » ـ لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية ـ انكشف الامر وفشلت الوسائل المساعدة . وهذا يحتم ـ فوق واقعية الحوادث ـ ان يكون التعبير عنها مفصلا على قدود الابطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الامكان . واذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة ألزم واشد ضرورة ، لان كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف « اللعبة » ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية ، كما يتحتم ان تكون الخاتمة متمشية مع

سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة .

يتبين من هذا كله ان التمثيلية في حاجة الى موهبة اخرى غير الموهبة القصصية . فالموهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد . والموهبة في التمثيلية تنسيق وتقطيع وحركة.

وفي القصة تنسيق لاشك فيه ، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي الى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته . ولكن المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر . هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في الفجوات قبل الفصل الاول وبين الفصول . وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحي بما سبق من مناظره وبما لحق .

وتصوير طبيعة انسانية أو موقف انساني بالوصف شيء ، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر ؛ والمقدرة التي يحتاج اليها الكاتب ليخلق شخوصاً ناطقة متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج اليها ليخلق شخوصاً موصوفة مرسومة .

والبراعة في الحوار ـ تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظاً واحداً ـ غير البراعة في الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود .

والجملة الزائدة في القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظي وتصويري ولكن الجملة الزائدة في الحوار قد تطفيء الموقف ، وتمل النظارة ، لانها تبطيء الحركة عن موعدها المناسب . والحركة أهم من العبارة في المسرح ! وكثير من الحوادث يستساغ حين يكون أوصافاً في عبارات ، ولكنه يمل ويستسخف حين يكون حوادث وحركات .

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة . فكل الموضوعات هي موضوعات قصصية. سواء كانت متحركة أو ساكنة ، وسواء تمت هذه الحركة في الخارج أو في الشعور . أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر . فتملك القصة مثلا أن تستنفد أربعمائة صفحة تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفراد فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما ، ودون أن يصنع هؤلاء الافراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها في داخل الشخصية الانسانية. أما التمثيلية فلا تملك هذا . لابد من حركة. وحركة

منظورة غالباً . والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسة تفقد حرارتها وتمل النظارة .

ومن هنا يتعين نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيليات أن تعالجها . فهي الموضوعات الواقعية على وجه الاجمال ، والتي يكون مجالها هو الارض بل رقعة محدودة من الارض ، والتي تكثر فيها الحركة الانسانية المحسوسة على قدر الامكان .

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميداناً غير ميدان التمثيلية . لأنها تستعيض بالفكرة عن الشخص ، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية . فتخل بشرطين أساسيين في التمثيلية : الواقعية والحركة . وهما قوامها الاصيل .

ولذلك أخفقت تمثيليات توفيق الحكيم في مصر . على وجه التقريب . وليس مرجع هذا الاخفاق الى الاخراج والتمثيل . بل مرجعه في الغالب الى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعي ، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير في التمثيلية وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الادبية الاخرى التي أداتها اللفظ وحده.

نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الادبية المطلقة . ولكن لتقرأ لا لتمثل . أي لنأخذ وضع القصة . الا أنها لكي تملأ مكانها هنا يجب أن تضم الى قيمتها الذهنية قيمة شعورية انسانية ، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الايحاء الشعوري مثيرة للانفعال،وإلا بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة ، لاتحمل من الرصيد الشعوري جواز المرور الى سجل « العمل الادبي » الذي هو كما أسلفنا : « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

* * *

ويحسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى « الواقعيه » الذي نعنيه هنا . فليس الانسان السوي هو فقط الانسان الواقعي ، بل كذلك الانسان الشاذ ارتفاعاً وهبوطا ، وصحةومرضاً.فمكبث وأوديب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن القس وروميو وجولييت.. كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون (١) . لأن الشاذ طبيعي كذلك ، مادام الشذوذ داخلاً في دائرة الطبيعة الواقعة .

---

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الاجنبية عن « الرومانسية » و « الواقعية » . . . الخ إنما نظرت الي طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة ، واستخدمت كلمة « واقعية » بمعنى جائزة الوقوع .

نعم ان هناك ميلاً الآن الى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة . لان الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً من أن الشخصية الانسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة ، والعناصر الوضيعة والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص ، ولا بد أن ينتفع الادب بما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا ينفي أن اتجاهاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصية. فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الاحيان، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته بلا تعمل ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا عنها من قبل . فيستوي بعد ذلك أن يكون تاريخياً او حاضراً او مستقبلا ، مادام العنصر الانساني الواقعي ملحوظاً فيه. ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية من تقييد الاديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصه ، او تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده . وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر الى هذا من الناحية الفنية لا من النـــاحية الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على اساس تأثرات الفنان الذاتية لا على اساس ايحاء مفتعل وتوجية من خارج النفس .

* * *

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير « يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية» فيجب اذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيري . وإذا كان من غير الجائز ان ينطق الرجل العامي بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغي ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء !

واللغة العربية — ولو أنها لغة الخواص — يستطاع تطويعها للمستويات المختلفة كما أسلفنا في القصة . وهذا التطويع هنا ألزم ، لأنه جزء أساسي من كيان التعبير في التمثيلية .

وهذا يسوقنا الى التمثيلية المنظومة . وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب

التمثيلية . فلم يعد من الطبيعي ان يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة في الحياة كما أسلفنا . والتمثيلية التي تمثل الواقع الطبيعي ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتها الحاضرة موضوعات عصرية في الغالب ، لان هذه هي أنسب الموضوعات .

ويجوز في بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة في التمثيلية شعراً اذا كان موضوعها تاريخياً او عاطفياً . ولكني لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين او ثلاثاً يتخاطبون بالشعر ، لا في هذا العصر ، ولا حتى في العصور القديمة ، الا أن الموقف في هذا العصر أعجب والتزوير أوضح .. لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات !

التَرجمة والسِّيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الادب ، انفصل عن علم التاريخ ، ودخل عالم الادب من باب الطاقة الشعورية التي يبثها الاديب في موضوعه ، والقيم الفنية التي يضمنها تعبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الادبي: «التجربة الشعورية» و « العبارة الموحية عن هذه التجربة » لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة ، وعلى التجارب الانسانية التي خبرها بنفسه او في قراءته ، ومحاولة استنفاذ الملابسات التي أحاطت بحياة بطله وذهبت في تيه الوجود ، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلحظة . . . كل هذا يجعل عنصر « التجربة الشعورية » ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . اما القيم التعبيرية فهي بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من القوة والوضوح .

فاذا خلت الترجمة من هذين العنصرين ، او من أحدهما ، استحالت سيرة او تاريخاً بعيداً عن عالم الادب . فمجرد سرد الحوادث والوقائع — مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق — ليس هو « الترجمة » انما هو المادة الخامة التي تصنع منها الترجمة ، حين يتناولها مؤلف موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من خلالها الكائن الانساني الذي وقعت له ، ويجعله يعيد تمثيلها كما لو كان حياً ، وكنا نحن القراء نشهده مرة اخرى يقوم بما قام به في الحياة ، ويعترض طريقه ما اعترض طريقه في الحياة .

للقيم التعبيرية هنا كل مالها من الأصالة في فنون الادب الاخرى . فاللفظة المشعة والعبارة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . . كلها ذات اثر في خلق جو الحيـــاة حول البطل ، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة والترجمة على هذا الوضع « قصة » تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدومـــاً . فهو الذي يحيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر ، وهو الذى يخلع سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تعيش .

وليست الشخصية الانسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس . فالمدن ، وربما الممالك ، تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو نمواً عضويـــاً ، وتشب وتهرم وتشيخ ، ويقع لها من الحوادث مايقع للأحياء ، وتتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحيـــاء . وترجمة « إميل لدفيج » للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنابليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتراجم ليست واحدة منها مما ينطبق عليـــه نص الاصطلاح الحرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم « صور نفسية » للبطل بعرض خصائصه الاساسية البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخه لها دلالتها على هذه الخصـائص ، دون الدخول في تفصيلات حياته ، وتتبـع خطاه ، وكتب « العبقريات » كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة الى حد أن خطا هنا وخطا هناك في الصورة يبرز الملامح، ويصور السمات ، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية ، معروفة لدينا كما لو كنا صحبناها أمداً طويلا . وهو يسكب في هذه الصورة عصارة نفسه ، وخلاصة تجاربه وقوة منطقه ونصاعة تعبيره . ولهذا تعد تلك « العبقريات » احسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة — على مافيها من إبداع — ليست مأمونة ، لأن الغلطة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها . فهي غلطة في سمة انسانية ، لا في حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لان الشخصية الانسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال ، فالاكتفاء بالسمات البارزة « والخصائص الكبيرة ، والحوادث المختارة ، لايكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها ، وفي جميـع ملابساتها ، ولا يضمن لنا صورة من الحيـاة المتسلسلة للبطل كما

عاشها اول مرة . اي لا يضمن لنا سمة القصه وهي سمة ضرورية في « ترجمة الشخصية » . كما أن قلة عناية العقـاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن اليها في رسم خطوط الشخصية الاساسية قد تقود الى أخطاء اساسية في تصويرها ، وتنتهي الى صورة مضللة او محرفة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » وفي « الصديق أبو بكر » وفي « الفاروق عمر » ، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشاعرية ، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عملية البعث . فليست الترجمة حوادث تروى، بل حياة تعاد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات. ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التي كانت تعتمل في نفوس محمد او أبي بكر او عمر او كثير من الشخصيات الاخرى التي عاشت في هذا الاطار .

والقارىء لكتب هيكل هذه يجد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة الآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الانسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة ، عنصر الحيـاة فيها ضئيل. ويصعب احتسابها « عملاً ادبياً » بالمقاييس التي أسلفناها الا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهي طريقة شفيق غربال في كتابه عن « محمد علي الكبير » يرسم فيها الشخصية تعمل في ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجـــانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة — على طريقة هيكل — فهو يختار منهـــا على الترتيب التاريخي مايصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب الى علم التاريخ منه الى فن الادب . لأن إحياء الشخصية كأنها تعيش وتعاني التجارب الشعورية وتنفعل بها ، وتؤثر في سواها .. كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل انما أراد تأريخ سيرته . وهذا مابعدها عن نطـــاق الادب الى نطاق التاريخ .

بقي لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به ان يكون بحثاً أدبياً خالصاً . انما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين في كتابه : « مع المتنبي » .

وهذا الطراز لا يدخل عالم الادب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان « البحوث الادبية » انما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويري ». فالمؤلف يرسم في الطريق بعض

ملامح الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التي صادفتها ، ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية ؛ ويخلع الحياة على هذه الانفعالات والاستجابات ؛ ويدخل في ذلك بعض الدراسة الادبية لمخلفات هذه الشخصية وهذا « عمل ادبي » له من خصائص العمل الادبي التجربة الشعورية والتعبير عنها في صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن نكن تحدثنا عنه تحت هذا العنوان !

ولعل كتاب « جبران » لمخائيل نعيمة قد حقق سمة القصة في الترجمة ، ولعله الوحيد في المكتبة العربية من نوعه في تحقيقها . ولكننا لاننسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له ، وهي ظروف لم تتح لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شيء بالذكريات الشخصية الحية .

* * *

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمعناها الاصطلاحي الكامل لايزال ناقصاً في المكتبة العربية. وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشاعرية الى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الادراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية.. وحين تصور الشخصية تصويراً حياً وهي تخطو خطوة خطوة ، وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيشه في الحياة ؛ كما صنع ميخائيل نعيمة !

الخَاطِرة وَالمقَالة وَالبَحث

هناك نوعان من العمل الادبي نطلق عليهما لفظ « المقالة » وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة . فاحداهما انفعالية والاخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب ان نفرق بينهما في الاسم بدل ان نفرق بينهما في الوصف ، فنقصر لفظ « المقـــالة » على النوع الثاني ، ونسمي النوع الاول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة ايضاحية عن كل منهما تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .

الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر ، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها .

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية ، بلغت من الامتياز حداً خاصاً. والشاعر في هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، والاهتداء الى الصورة اللفظية التي تتفق بايقاعها وظلالها ومعانيها مع الجوالشعوري الذي يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعي في حالات معينة ، حتى ليبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسى الى حصره في « اللاشعور » .

وحقيقة انه لابد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة في القصيدة هى انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل الى التركيز الواعي في الأداء اللفظي ، وقلما توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مبهمة ، وأحاسيس منسابة . إلا في شعر الفكرة . ونصيب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل . . كل هذه السمات يمكن ان تنطبق على الخاطرة في عالم النثر ، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية ، وكثيراً مايوجد لون من الايقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية ، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لاتستغني عن قسط قوى من الايقاع والتنغيم .

أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء وموضوع . فكرة واعية ، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها ، قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي الى نتيجة معينة وغاية مرسومة من اول الامر . وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان : « الصخور » .

« بيني وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلعلها تعود الى يوم كنت طينة في يد الله . وكأن النسمة التي جعلت من الطينة إنساناً ما كانت لتزيد تلك المودة غير تأصل وجمال ونقاوة ، حتى انها لتبلغ بي في بعض الأحايين درجة الهيام . فاذا ما انحجبت عن الصخور ، او انحجبت عني ، ثم أتيح لي ان أعثر على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله او حجمه او لونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصلي تدفعني اليه . فاذا

تمكنت من لمسه لمسته برفق ولهفـــة ومحبة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه وهدوئه ورزانته ومودته .

« ولا شك عنـدي في أن القدرة التي لاتمسك عن كل ذي حاجة حاجته اذا كان في قضائها خير للحاجة والمحتاج ، كانت رفيقة بي وسخية علي" الى أبعد حدود الرفق والسخاء ، فقد باركتني بثروة لانفاد لها من الصخور التي يندر ان يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال المبكي عليها من اصدقائها والمهجورة من ابنائها لوفرة غناهـــا بالصخور . في جبهة « صنين » وحده لي معين لاينضب من الفتنة الخرساء المنهلة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ، والمترقرقة على منـاكبه بكل ألوان الشموس والاقمار والامسية والاسحار ، ووهج الهجيرة وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور ... الخ » .

ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » :

« أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تندثر تحت اقدام الدهر؟أهكذا تطوينا الاجيال ولا تحفظ لنا سوى اسم تخطه على صحفها بمـاء بدلاً من المداد ! أينطفىء هذا النور وتزول هذه المحبة وتضمحل هذه الاماني ؟

« أيهدم الموت كل مانبنيه ، ويذري الهواء كل مانقوله ، ويخفي الظل كل مانفعله ؟

« أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر يركض لاحقاً بالماضي ، ومستقبل لامعنى له الا اذا ما مر وصار حاضراً او ماضياً ؟

« أهكذا يكون الانسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسيمات الهواء فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن .

« لا لعمري . فحقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتداؤها في الرحم ، ولن يكون منتهاها في اللحد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية . هذا العمر الدنيوي مع كل ما فية هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت المخيف ، حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلناه فيه يبقى ببقاء الله .

« فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها المحبة ، والملائكة تحصي كل دمعة يقطرها الحزن من مآقينـا ، وتعيد على مسمع الأرواح السابحة في فضاء اللانهاية كل انشودة ابتدعها الفرح من شواعرنا .

« هناك في العالم الآتي سنرى جميع تموجات شواعرنا ، واهتزازات قلوبنا . وهناك ندرك كنه ألوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط .

« الضلال الذي ندعوه اليوم ضغطاً سيظهر في الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة سلسلة حياة ابن آدم .

« الأتعاب التي لا نكافأ عليها الآن ستحيا معنا ، وتذيع مجدنا ، والارزاء التي نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا .

« هذا ولو علم « كيتس » ذلك البلبل الصداح أن أناشيده لم تزل تبث روح محبة الجمال في قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبري : هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار » [1] .

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لايريدان أن يؤديا إلينا « فكرة » ما . إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ، انفعلت بها أحاسيسها كما ينفعل الشاعر باحساس مافيسترسل معه ويرسمه لنا في صورة لفظية تنساب كانسيابه ، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .

وهنا ولاشك اختيار للصور والظلال ، ومراعاة للايقاع، لان هذه الخواطر أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصور أن يستنفدها ، ولا يحتاج الى ايقاع النظم الواضح المقسم،لأن طبيعتها اقل انفعالا بحيث يغني فيها هذا الضرب من التعبير .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الاسانيد ، وتعتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتغني فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر مانكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية او الفلسفية ، فهي بحث قصير .

وهذان النموذجان يصوران طبيعة المقالة :

يقول العقاد بعنوان « الأدب والمذاهب الهدامة » :

---

(١) تعليقاً على قول كيتس : احفروا على لوح قبري : هنا رفات من كتب اسمه بماء .

« من العناء الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور للاعتراف بنوع من الادب وإنكار نوع آخر ، فما من تعريف سمعناه إلا وهو يسمح لكل أدب ان ينطوي فيه .

« يقال مثلا ان الأدب ظاهرة اجتماعية،أو يقال انه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية او غير ذلك من الظواهر المختلفة ، ولك ان تقول عن ظاهرة من الظواهر او عنها جميعاً : حسن ثم ماذا ؟ فلا يسع صاحب التعريف ان ينتهي بك الى باب مغلق على نوع من انواع الآداب .

« ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه اسلوب .

« قل مثلا ان الادب ظاهرة اجتماعية ، فماذا في هذا ؟

« ان المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده في اربع وعشرين ساعة ، ولا في سبعة أيام ، ولا في عام او بضعة أعوام .

« ومن الجائز ان ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة ، وتبدأ في هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه الظاهرة ، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتي ثمراتها التي لا نعرفها اليوم ولا نعرف سلفاً كيف تكون .

« وليس أضر بالمجتمع مثلا من قطع النسل ، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبها ، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجاً على نظام الزواج في المجتمع ، وقد يؤتي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات ، فيصح على هذا الاعتبار ان يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعي يحتاج الى العلاج .

« فاذا قلنا ان الادب ظاهرة اجتماعية فما الذي ابحناه بهذا التعريف ؟ وما الذي حرمناه ؟

« بل أنت مستطيع ان تشيد بالأدب الذي يسمونه ادب البرج العاجي ولا تخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية .

فاذا جاز في المجتمع أن تغرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تغرس فيها التفاح والكمثرى فقد جاز في هذا المجتمع نفسه ان تنظم الشعر وصفاً للأزهار والبساتين .

« واذا جاز في المجتمع ان تنشىء مصلحة للآثار لا تبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه ان تصف أبا الهول بمقال او عدة مقالات ، وجاز فيه ايضاً ان تحكي تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل .

« ومن السخف ان يقال ان الطبقة الحاكمة هي التي تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها . وان الامر لو وكل الى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفاً في غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الاشياء .

« فقد عرفنا الادب الشعبي بمصر سبعة قرون متوالية ، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك الموانع ، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الانسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الاوقات .

« على اي موضوع كان الادب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة ؟

« انه كان يدور على ملاحم أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة والزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز .

« وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية الى الايوبية الى دول المماليك الى الدوله العلوية .

« واختلفت الاحوال الاقتصادية من رواج النقل في تجارة المشرق والمغرب الى انقطاع الصلة بينها الى نشأة الزراعة القطنية الى تجدد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية .

« وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي ، وقصة الزير سالم على نسختها الاولى ، وقصة الذوين والتبابعة مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة او اربعة قرون .

« هذا هو رأي الشعب في الادب الشعبي ، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لان هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها ، ولان قبائل بني هلال و بني تغلب و بني من شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة ، ولا كانت الدولة الحاكمة معتزة بهم او جارية في نظام المجتمع على مثالهم .

« فلماذا اقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعها ولا يمل سماعها سبعة قرون او تزيد ؟

« واذا كانت الافلام والروايات المسرحية في قبضة المخرجين وكان المخرجون في قبضة رأس المال فشاعر الربابة الذي تسخره عشرة دراهم من العشاء الى مطلع الفجر تراه في أي قبضة كان ؟ .. وماهي المناورات المصرفية او البرجوازية او الحركية او الاسترخائية التي كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام في الرغيف والفول المدمس الى الكلام في البطولة والغزل وغرام مرعي وسعدي وآخرون وأخريات ؟

« ان هذه الملاحم حقيقة واقعة ، وان غرام الشعب بهـا حقيقة واقعة ، وان ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والاحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة .

« فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة وأي فرق بين الأخذ بذلك التعريف واهماله غاية الاهمال ؟

« أليس المقصود بالادب الشعبي ان يكتب بلغة الشعب ؟

« أليس المقصود ان يلقي القبول والاقبال عند طبقة الشعب ؟

« أليس المقصود به ان يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين ؟

« أليس المقصود به أن يأتي طواعية من الناظم الى المستمعين بغير تسليط ولا اكراه ؟

« بلى . . . وكل اولئك كان موفوراً للملاحم الهلالية وما جرى مجراها ، فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف والفول المدمس ؟ ومن الذي اكره الشعب على طلب هذه المعاني والاعراض عما عداها ؟

« جواب واحد ولا سبيل الى الحيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التي يلفظ بها أصحاب الامر والنهي في تعريفات الآداب .

« وذلك الجواب هو شعور الانسان .

« فالشعب « انسان » قبل كل شيء ، ونفس الانسان تهتز في كل زمان لأريحية البطولة والغزل ، وتجري في ذلك على سنة الحياة التي لا سنة غيرها للأدب والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة ، واختلفت احوال المعيشة ، واختلف الناظمون والمستمعون .

« لقد كان الشعب يستمع الى ملاحم أبي زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء والسلام ، وكان يستمع اليها وهو مهدد بالمجاعة والوباء ، ولم يكن من همّ الحاكمين ان يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا امامهم قدوة المجازفة والهجوم على الموت والخطر ، ولعلهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يعلمون من هو ابو زيد ولا يسمعون باسمه ، بل لعلهم منعوا الجلوس على القهوات التي تنشد فيها تلك الملاحم مرات بعد مرات منعاً للضوضاء والشجـار ، وهم لا يدرون من اسبابه الكثير او القليل .

« ثم بطلت ملاحم ابي زيد وخلفتها بطولة رعاة البقر في البراري الامريكية ، او خلفتها بطولة العصابات في المدن الكبرى ، ولم تكن لرعاة البقر ولا للعصابات دولة تروج لها الدعوة

في وادي النيل ، ولم يكن اقبال الشعب على هذه الملاحم بعد تلك الملاحم لانه (تأمرك) بعد ان تعرب ، وانما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل كما كان ، لانه حياة يفهمها الحي كائناً ما كان القائلون والممثلون .

« واذا انحدرنا من عالم الانسان الى عالم الحيوان والنبات .

« فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور ؟

« إننا نتخيل في هذه اللحظة رطانا من اصحاب البرجوازيات والاسبرخائيات والانتهازيات قد شال بأنفه وصعر خده وامتلأ عجباً من هؤلاء الناس الذين يسألون امثال هذه الاسئلة الفضولية ويخفى عليهم ان الامر متعلق باللقاح والتناسل ووفرة الغذاء في الربيع !

« وأفادهم الله وان لم يفيدونا شيئاً .

« ولكنهم مسؤولون بعد ذلك : لماذا يغني العصفور يا ترى اذا شبع ؟ أليس الشبع هو المقصود وفيه الكفاية ؟ ولماذا يغني اذا تغزل ؟ أليست الغريزة الجنسية هناك ؟ ولماذا تضيع الطبيعة وقتها في تزويق اوراق الفول ؟ أليس هذا ترفا برجوازياً استرخائياً مظهرياً الى آخر هذه المنسوبات ؟

« ما عهدنا في تاريخ الانسان حطة دون هذه الحطة التي يهبط اليها — منتفخين بكبرياء الجهل — من يسمون انفسهم بالتقدميين .

« وما عهدنا احداً اشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة على الشعب ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور . فاذا كان المجتمع « الرأسمالي » يقسو على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأفظع من ذلك قسوة من يجرده من الشعور الانساني ويفرض عليه ان يجهل معاني البطولة والعاطفة لانه فقير . . . واذا كان المجتمع « الرأسمالي » يفرض على الفقير ان يعمل لقوته فأفظع منه قسوة من يفرض عليه ان يقرأ لقوته ويتريض لقوته وينام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته ، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في الفن ولا في الادب ولا في الواقع ولا في الخيال .

« لقد كان أجهل جاهل من المستمعين الى ملاحم الهلالي والزير سالم إنساناً أكرم من هؤلاء التقدميين الذين يرسمون للأدب طريقه وللحياة طريقها . وهم عالة على الادب وعلى الحياة .

« وسيعاد تعريف الادب على ألف صورة : مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصادية تارة

ومسألة حركية او سكونية تارة او تارات . ولكنه لن يمتنع بذلك عن موضوع ولن ينقطع لموضوع ، ولن يكون أدباً ما لم يكن له نصيب من شعور الانسان ، وبهذه المثابة يحدثنا عن القطب الشمالي فيحدثنا عن قريب ، ويروي لنا خبر البطولة فيروي لنا خبراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير ، ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حي : دعها واذكر قدرة الفول المدمس ، مادام انساناً يرجع الى نفسه ، فيلمس منبت الفول وزهرته من تربة الحياة » .

« ويقول المؤلف بعنوان « منهج الادب الاسلامي » .

« الأدب — كسائر الفنون — تعبير موح عن قيم حية ينفعل بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس الى نفس ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن عصر الى عصر ، ولكنها في حال تنبثق من تصوير معين للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض .

« ومن العبث ان نحاول تجريد الادب أو الفنون عامة من القيم التي تحاول التعبير عنها مباشرة ، او التعبير عن وقعها في الحس الانساني، فاننا لو أفلحنا — وهذا متعذر — في تجريدها من هذه القيم ، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية ، او خطوط جوفاء ، او أصوات غفل أو كتل صماء .

« كذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض ، ويستوي ان يشعر الانسان بأن له تصوراً خاصاً للحياة أو لا يشعر ، لان هذا قائم في نفسه على كل حال ، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره . ويلون تأثراته بهذه القيم .

« والاسلام تصور معين للحياة ، تنبثق منه قيم خاصة لها ، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم ، أو عن وقعها في نفس الفنان ، ذا لون خاص .

« وأهم خاصية للاسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة ، تملأ فراغ النفس والحياة ، وتستنفد الطاقة البشرية في الشعور والعمل ، وفي الوجدان والحركة ، فلا تبقى فيها فراغاً للقلق والحيرة ، ولا للتأمل الضائع الذي لا ينشىء سوى الصور والتأملات .

« وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والاشواق . فكل تأمل هو ادراك او محاولة لادراك طبيعة العلاقات الكونية أو الانسانية . وتوكيد للصلة بين الخالق والمخلوق ، أو بين مفردات هذا الوجود . وكل شوق هو دفعة لانشاء هدف ، او لتحقيق هدف ، مهما علا واستطال .

« وقد جاء الاسلام لتطوير الحياة وترقيتها . لا للرضى بواقعها في زمان ما أو في مكان ما ، ولا لمجرد تسجيل ما فيها من دوافع وكوابح ، ومن نزعات وقيود ، سواء في فترة خاصة ، او في المدى الطويل .

« مهمة الاسلام دائماً أن يدفع بالحياة الى التجدد والتطور والرقي ، وان يدفع بالطاقات البشرية الى الانشاء والانطلاق والارتفاع .

« ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة ، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ، ولا يتوسع في عرضها ، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلا على ان يزينها بحجة ان هذا الضعف واقع ، فلا ضرورة لانكاره أو اخفائه .

« إن الاسلام لا ينكر ان في البشرية ضعفاً ، ولكنه يدرك كذلك ان في البشرية قوة . ويدرك ان مهمته هي تغليب القوة على الضعف ، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها ، لا تبرير ضعفها أو تزيينه .

« والادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة قد يلم احياناً بلحظات الضعف البشري،ولكنه لا يلبث عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من وهدة هذه اللحظات،واطلاقها من عقال الضرورة وضغطها . وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم « الأخلاق » انما يصنعه متأثراً بطبيعة التطور الاسلامي للحياة، وبطبيعة الاسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة او فترة .

« والنظرية الاسلامية لا تؤمن بسلبية الانسان في هذه الارض.ولا بضآلة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة . ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه ، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته باطياف اللذائذ الحسية او بالتشهي الذي لا يخلق الا القلق والحيرة والحسد والسلبية . انما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة ، ويملأ فراغ حياته ومشاعره بالاهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها ، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة .

« وليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي .فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال .

« كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الانسانية أو الواقع الحيوي ، وابراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها . إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنه أو الظاهرة في الانسان . والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر ، لا بقطيع من الذئاب .

« الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي أدب أو فن موجه ، بحكم أن الاسلام حركة تطوير مستمر للحياة ، فهو لا يرضي بالواقع في لحظة أو جيل ولا يبرره أو يزينه لمجرد أنه واقع . فمهمته الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والايحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة .

« وقد يلتقي في هذا مع الادب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ . يلتقي معه في لحظة واحدة ، ثم يفترقان .

« فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية في ذلك الفن . أما الاسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية ، لأن نظرته الى أهداف البشرية أوسع وأرقى . إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره ، ولا يهتف للناس بالرضى به أو التذاذه . وهو يعمل ـ فيما يعمل ـ لمكافحته وتبديله . ولكنه لا يقيم حركته التطويرية على الحقد الطبقي ، بل على الرغبة في تكريم الانسان ورفعه عن درك الخضوع للحاجة والضرورة ، واطلاق انسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوعات الجسد على كل حال .

« فالمحور الذي تدور عليه حركة التطوير في الفكرة الاسلاميه هو تطوير البشرية كلها ، ودفعها الى الانطلاق والارتفاع ، والى الخلق والابداع . وفي الطريق يلم بالآم الطبقات وقيودها ، ليحطم هذه القيود ، ويزيل تلك الآلام .

« إنه لا يحقر آلام البشر . ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لازالتها ، لاعتباره ان الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية الى آفاق أعلى .

« أما كيف يعالج هذه الآلام علاجاً واقعياً عملياً ، لا وعظياً ولا خيالياً ، فقد تحدثنا عنه في غير هذا الموضع . إنما المهم أن نقرر هنا أن الادب أو الفن الاسلامي أدب أو فن موجه . موجه بطبيعة التصور الاسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها ، وموجه

بطبيعة الفكرة الاسلامية ذاتها ، وهي طبيعة حركية دافعة للانشاء والابداع ، وللترقي والارتفاع . ولست أعني التوجيه الاجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الاسلامي للحياة ، هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي ، أو أي تصور آخر ، لأن التعبير الفني لايخرج عن كونه تعبيراً عن النفس ، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة .

« وأخيراً فان الاسلام لا يحارب الفنون ذاتها ، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون . ويقيم مكانها ـ في عالم النفس ـ تصورات وقيماً أخرى قادرة على الايحاء بتصورات جماليه إبداعية ، وعلى ابداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة ، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الاسلامي ، وتتكيف بخصائصه المميزة » .

* * *

وهناك البحث الطويل ، كهذا الكتاب مثلا . فهو بحث عن « النقد الادبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل الى نهايتها في نهاية الكتاب .

والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب ، يصل القارىء الى نتيجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه ، وجميع فصوله متعاونة .

والبحث طويلاً أو قصيراً يقف في آخر صفوف الأعمال الادبية ، ويكاد ينسلخ منها ، ولا يمسك به في الصف إلا أن يحتوي على تجارب شعورية ، كما في البحوث الادبية ، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الادبي » كالقصيدة سواء بسواء .

قواعد النقد الأدبي
بين الفلسفة والعلم

الادب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقي والتصوير والنحت والادب [1] . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية». فغايتها الاولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والاحاسيس والوجدانات التي تخالج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه ، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها .

إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الادب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لان هذه الفنون جميعاً ترجع الى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الابحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها احدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم الى اقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع افلاطون ومن بعده أرسطو ـ على ما بينهما من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاههما معاً كان اتجاهاً فلسفياً ـ وقد ظل هذا الاتجاه مسيطراً حتى عصر النهضة حينما بدأ « العلم » يشارك الفلسفة النظرية مكانتها ومركزها . ثم تتفرع اتجاهاته فيتجه اتجاهاً طبيعياً ، واتجاهاً بيولوجياً ، واتجاهاً نفسياً .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر البشري او مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفني تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثر الفكري العام .

---

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الادب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجعلها فناً من الفنون الجميلة ، فكلها « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

أما في النقد العربي فقد حاول « قدامة بن جعفر » (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة في خطواتها الاولى ، التي كانت بالقياس الى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدات النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوربا ، فظهر كتاب « الادب الجاهلي » لطه حسين متأثراً في اتجاه البحث لا في طريقته بفلسفة ديكارت . كما ظهر للعقاد كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكلوجية . وظهر كتاب « فجر الاسلام » لاحمد أمين متأثراً بالطريقة التاريخية وبدت مثل هذه التأثرات في كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنعد الى اول الحديث ، فنذكر ان بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفني ، وبناء هذه القواعد على اسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طغى العلم فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على اسس العلم ، وبخاصة علم النفس في الايام الاخيرة .

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو في تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات (فالتفصيل متروك لمكانه في القسم الثاني من هذا الكتاب) قبل ان نتحدث عن : مناهج النقد الأدبي .

* * *

إن اقامه قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النظر الى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلا بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ، وله شأنه الخاص في تفسير دخائل الحياة الانسانية والكونية — وهي مادة الفلسفة الاصيلة — ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا ان نضرب المثل بما أدت اليه نظرة افلاطون الفلسفية الى الفن ونظرة أرسطو . فبناءً على نظرية أفلاطون في « المثل » القائلة بأن الاشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من « الافكار » التي تمثلها وهي « المثل » . . رأى ان « الشيء » تقليد للمثال ، وأن الصورة التي يرسمها المصور او الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة اليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لا ضرورة لوجوده في « المدينة الفاضلة » !

نعم ان تلميذه أرسطو قام يدافع عن الشعر على اساس من الفلسفة أيضاً . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يعده شعراً — وهو أصل ألوان الشعر في الشاعرية

ولذلك قال ان الشعر حكاية لأعمال الرجال،وأن الشاعر لايجوز ان يحدثنا عن نفسه !! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعته العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائي يعتمد اعتماداً ظاهراً على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر . لشدة احكام الفواصل في ذهنه بين الانواع !!! كذلك يمكن ان نشير هنا الى محاولة « قدامة » في تقسيم الشعر الى ثمانية أضرب تقسيما « منطقياً » واقامة قواعد الجمال فيه على اسس عقلية تفسد الشعر افساداً .

وهذه الامثلة كافية لاظهار الخطأ في اقامة قواعد النقد الفني على أساس « الفلسفة » او « المنطق » . أما ربط هذه القواعد الى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا يثمر شيئاً غير توسيع آفاق النظر الى الفن والجمال . أما اذا أريد ان تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لاتزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والايضاح ، وربط النقد الفني اليها لا يقربنا إطلاقاً من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده !

اما الاستعانة بطريقة البحث العلمي ، وبالنظريات العلمية ، فلها فائدتها بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن،وان هناك اختلافاً أصيلا بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لان مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن ، وهي الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن يجب ألا نغفل غلطة بعض النفسيين التي دعاهم اليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس. هذه الغلطة هي محاولة التعميم ، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة

ان المادة التي يشتغل فيها العالم الطبيعي هي الاجسام الجامدة . فمن المستطاع ان يصل فيها الى قواعد حاسمة ، لانه يملك ان يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الاحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل !!

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الاجسام الحية، وهذه من المستطاع ان يصل فيها الي قواعد شبه حاسمة ، لأن تصرفاتها في أثناء التجارب المعملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العـــالم النفسي فهي المشاعر والاحاسيس والمدركات . هي الانفعـــالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المجرب بجميع الظروف

والملابسات ، وان يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي او العالم البيولوجي . فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فمن الواجب الا يندفع النفسيون في هذه الاحكام .

وانه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على اساس علم لا يستطاع الجزم فيه بشيء الا وهناك احتمال ان تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ، وقد تغيره من الاساس .

* * *

وللطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة ، لانها لاتملك وحدها ، ولا باضافة الدراسة النفسية اليها ، ان تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملا ، وان أوضحت بعض الملابسات التي أحاطت به ودفعت اليه ولونته . ولعل المثال هنا يكون أكثر ايضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن الى ان تعد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع اليه الظروف التاريخية العامة ، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية الى ان تعد الاثر الفني ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ، واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه « العقد النفسية » للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجده وتلونه .

وقد سلك العقاد في كتابه عن « شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة » الطريقتين معاً ، فأثبت اولا ان الغزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الاوان . وان عمر بن أبي ربيعة لبى هذه الحاجة تلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية . ثم تحدث عن « نفس » عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له « الطبيعة الانثوية » وانه متغزل لا عاشق ، وانه ابن بيئته المترفة متأثر بها في ميوله واتجاهاته . وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه .

والأحكام الى هنا صحيحة ومأمونة لانها لم تتجاوز دائرتها — وهي عرض البيئة التي نشأ فيها العمل الفني — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تعليل « الطبيعة

الفنية » للشاعر ومقوماتها لفشلت في ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لاتبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأنثوية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذي لاتصل اليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً: إن المتنبي كان يعاني حب الاستعلاء . وقد يكون هذا هو منشأ فخره في كل شعره ، وقد نعلل به ميله الى كثرة التصغير في الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لايعلل لنا عبقرية المتنبي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفي هذا المستوى ؟بل لايعلل لنا كثرة التصغير في شعره ، فلماذا اختار هذا الاسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لايستخدمون أسلوبه . ان اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلله الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص . . كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقدحاول أمين الخولي مثلاً ان يرد اتجاه المعري الى عوامل بيولوجية في جسده وعوامل نفسية في شعوره منشؤها العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدانا هذا في دراسة طبيعة المعري الفنية ؟ لاشيء . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . (على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني ايضاً فهي خارج الدائرة كذلك .

ولعلنا ننتهي من هذه الامثلة الى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل الى الطبيعة الفنية والاسلوب الفني او الى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء .

* * *

---

(١) فرويد يقرر « أن التحليل النفسي لايمكن أن يطلعنا على طبيعة الانتاج الفني ، وهو نفسه في دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الانسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو انسان »

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

ثم نعود الى اصطلاح « قواعد النقد الفني » .فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ، فلكل فن من هذه الفنون قواعده الخاصة به ، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافاً في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يعبر الادب بالألفاظ والعبارات ، ويعبر التصوير بالالوان والخطوط ، وتعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويعبر النحت بالاحجام والاوضاع .

وتتحكم الاداة في اختيار الموضوع . فالادب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، او حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالالفاظ المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان ، ومن هنا كانت موضوعات الادب :الشعر والقصة والاقصوصة والتمثيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث . .كلها حركات في الطبيعة او في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الادب والتصوير او النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فاذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحالها مناظر ومشاهد ثابتة ، لان الادوات الميسرة له تحتم عليه هذا دون سواه . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور،لان أدواته ومواده أقل مرونةمن أدوات المصور ومواده. وتخيل مثلاً أن مصوراً او مثالاً حاول ان ينشيء قصة او ترجمة حياة او تمثيلية ! انه تصور مستحيل ، لان هذه الموضوعات حركات متتابعة وليست مناظر ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون اكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت ، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات . فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الادبية . ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الادب الاخرى لاتحاولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الايقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة فالايقاع الصوتي والايقاع المعنوي متساويان في الادب . وهما جزء أساسي في التعبير ، لان الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي في العمل الادبي . والايقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه ايقاع تتولى العين تمييزه بدل الاذن ، وتلحظه في تناسق الالوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في

الانحناءات والاوضاع والابعاد . ولكن الايقـــاع في هذه المواضع وتلك مجازي . وقد استخدم لفظه بدل لفظ « التناسق » وما تزال لكل فن خصائصه . والايقاع بمعناه الحقيقي لايتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنغيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون ينشأ عنه اختلاف الموضوعات المتـاحة لكل فن ، فاننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لايمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها. فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

ولنفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الاربعة ان تتنـاوله بالتعبير . ففي الادب يتاح للأديب ان يبدأ موضوعه من اول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر ، وأنفاس الهواء والاحيـاء . ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح الغاضبة والشجر المجنون الحركة ، والاحياء المذعورة الهاربة .. الى آخر مظاهر العاصفة المتنـــاثرة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتمال السكون . وقد يربط بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . الى نهـاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له ان يراعي دلالة الالفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، مع ايقاعها الموسيقي في الاذن ، والاشعاعات الخيـــالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الالفاظ والعبـارات ، ليستطيـع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل الى الآخرين هذا كله ، ويثير في نفوسهم انفعـالاً معيناً ناشئاً من ايحاء التعبير المؤثر .

فاذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » لم تكن الفرصة متاحة له ليتنـاول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج الى عشرات اللوحات المتتـــابعة ، ولفشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، ومجاله هو المشـاهد الثابتة . وطبيعة الأداة الميسورة له لاتسمح له الا باختيار منظر ثابت واحد يوحي بالعاصفة في لحة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب، فيرسم انساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة او

طائر مهيض الجناح ينحني للعاصفة . ثم يجـــد في الالوان مايعبر به عن المنظر الحسي والاثر النفسي معاً . ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير .

وليس هذا الا مثلاً بطبيعة الحال . فللتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنهـــا جميعاً مقيدة بهذه القيود ! قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ،وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعاضة بالالوان والخطوط عن المعاني والايقاع .

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل . فليس في يده الا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المنـاظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسها ، مضافاً اليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت ، ولكن الأداة الميسرة للموسيقى ، وهي الاصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لايملك الا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الاثر النفسي الاجمالي الغامض ، لانه لاوجود للدلالات المعنوية الجزئية في الانغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

ولقد يستطيع اللحن كما تستطيع اللوحه كما يستطيع التمثـال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الاثر مختلفة عن الاخرى ، لأن طريقة الاداء ، اي طريقة تنـاول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد ان يتناول طريقة استخدام الاداة الخاصة بكل فن،وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلتاهما ذات قيمة أساسية في الحـكم — فلا بد ان تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لا تصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني،وان صلحت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . اي لدراسه الاطار وحده لا ذات الموضوع .

* * *

لا بد إذن من إفراد الادب بقواعد نقد خاصة به تتمشى مع ادواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على اننا نعود مرة أخرى فنجدنا في حاجة الى تفصيل خاص في قواعد النقـد الادبي . فليس الادب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الالوان — وأقصوصة وقصة ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحث . . . ولكل فن من هذه الفنون طريقته وموضوعاته . وعلى هذين الاساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا اردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة . فهي الطريقة التي تواجه كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه. وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الادبي لذات الموضوع الادبي .

أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفي منها بأن تكون اطاراً للعمل الادبي ، تعين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لا تغني عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر الى قيمة الشعورية وقيمه التعبيرية مباشرة .

وليس في هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها . . متى استخدمت داخل حدودهـا المأمونة وفي مواضعها المناسبة. فمن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الادبي من جميـع نواحيه .

هذا بيان مجمل لا بد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الادبي » في القسم الثاني من الكتاب ، بتوسع وتفصيل .

مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الادبي ، يجب ان نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد او تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستقصي جميع الحالات ، ولا يهدف الى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، واعطاؤها سمة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الامكان . وكل مغالاة في التحديد الحاسم منافية بطبعها لطبيعة الادب المرنة .

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع ان نقرر أن غاية النقد الادبي ووظيفته تتلخص فيما يلي :

أولا : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته « الموضوعية » على قدر الامكان ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الادبي هي أساس « الموضوعية » فيه ، ومن العبث محاولة تجريد الناقد — وهو ينظر الى العمل الادبي فيقومه — من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع الى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع الى العمل الادبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقتية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الادبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع — وفي هذه الحدود — ان يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم « موضوعي » كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الادبي الذي ينظر فيه ، وأدواته الميسرة له ، وطرائق تناوله والسير فيه ، وقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا الى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، والى ضرورة اشراك الآخرين معه في الاسباب والمقدمات التي تدعوه الى اصدار حكم ما . وبذلك يخرج — بقدر ما تسمح طبيعة الموقف — من الذاتية الضيقة المعتمدة على الشعور المبهم ، الى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الادبي ذاته .

ثانياً : تعيين مكان العمل الادبي في خط سير الادب . فمن كمال تقويم العمل الادبي من

الناحية الفنية ، ان نعرف مكانه في خط سير الادب الطويل ، وأن نحدد مدى ما أضافه الى التراث الادبي في لغته ، وفي العالم الادبي كلـه . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الادب شيئاً !

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف الى قيمة العمل الادبي في ذاته ـ كما تضاف الى صاحب هذا العمل عنـد الحـكم على قيمته الـكاملة ـ وتحتاج الى تتبـع فنون الادب ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقتضي دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة الى الدراسات الخاصة في الادب والذوق الادبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الادبي .

ثالثاً : تحديد مدى تأثر العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه ـ وهذه ناحية من نواحي التقويم الـكامل للعمل الادبي من الناحية الفنية ـ فضلا على الناحية التاريخية ـ فانه من المهم ان نعرف ماذا أخذ هذا العمل الادبي من البيئة وماذا أعطى لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والابداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديدمدى تأثر العمل الادبي بالمحيط مستطاع في كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى تأثيره في المحيط فمعرفته كذلك ميسورة اذا كان هذا العمل الادبي قديماً مضى عليه من الزمن ما يكفي للحـكم . فأما بالقياس الى الاعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير الغيب ، ومن سبق الحوادث ان يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحـكم حكما تاريخياً على الاجيال القـادمة ، وحسبه ان يقوم العمـل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما أضافه الى تراث الادب ، ومن ناحية تأثره بالمحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحـكم التاريخي الـكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي !

رابعاً: تصوير سمات صاحب العمل الادبي ـ من خلال اعماله ـ وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الاعمال ، ووجهتها هذه الوجهة المعينة . وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم .

ومما يدعو الى هذا الاحتياط الاعتقـــاد بأن أبسط الاستجابات الانسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة . فالنفس الانسانية تستجيب لـكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابك معقد ، موغل في التعقيد . ومن المجازفة للروح

العلمية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما . فما بالك بالعمل الادبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى، يصعب على أي ناقد الاهتداء اليها جميعاً ، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسي في اكبر معمل اخصائي .

وذلك كله فضلا على ان الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو انساني في العمل الفني ، ولا تملك الدخول في أسباب « الطبيعة الفنية » . وهذا أكبر استاذ في مدرسة التحليل النفسي « فرويد » يقرر « أنه لا يدرس الفنان في الانسان ولكنه يدرس الانسان في الفنان (١) » كما تقدم .

* * *

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته في هذه الحدود التقريبية أمكن ان نعين مناهج النقد التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات .

وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى الى امرين : الاول أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثاني ان هذه المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الاعمال الادبية ، وتقويمها تقويماً كاملا ، فايثار أحدها على الآخر لايكون الا في الموضع الذي يكون فيه أحدها اجدى من الآخر .فلا محل للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج .

وبعد هذا التنبيه نستطيع ان نحدد هذه المناهج وهي :

١ — المنهج الفني .

٢ — « التاريخي .

٣ — « النفسي .

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد الادبي « ندعوه المنهج المتكامل . ثم لنأخذ في البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

---

(١) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٢٦ .

المنهج الفنى

وهو أن نواجه الأثر الادبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم اقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية لهذا الفن من الادب .وقد نحاول تلخيص خصائص الاديب الفنية ـ التعبيرية والشعورية ـ من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى ان هذا المنهج يحقق لنا ـ الغاية الأولى تحقيقاً كاملا ، ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لانها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولا على التأثر الذاتي للناقد ـ كما أسلفنا ـ ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتي موضوعي ، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الادب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب .

ويحتاج اتباع هذا المنهج الى خصائص في الناقد ، والى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن ان نستعرضها هنا على وجه الاجمال .

يقوم هذا المنهج أولا على التأثر ؛ ولكي يكون هذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الادبي يجب ان يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الادب البحت والنقد الادبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية . وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور . ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الاصول الفنية المقررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الاصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الانماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها ، ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف اليها . وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعورية .

هذه المرونة هي التي تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم ، فتقف بهم عند النماذج المأثورة من أنماط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالمولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ! والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين ، فثارت في وجوههم عاصفة لاتقوم على اساس التقدير الفني المطلق ، ولكن على اساس الموازنة بينهم وبين اولئك القدماء والمولدين ! ـ البحتري مثلا لايخالف « عمود الشعر العربي » فهو مستجاد ومستحسن عند جمهرة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ! ومع ان الحق من النـــاحية الفنية كثيراً ما كان في صف اولئك الذين آثروا طريقة البحترى على طريقة أبي تمام ، فان تعليلهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على أساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالآمدي وأبي الحسن الجرجاني ، ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم !

* * *

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي ـ أول ما عرف ـ عرفه ساذجاً أولياً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته ـ على كل حال ـ بالقياس الى طفولة الادب والى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تدوقاً محضاً ، لايتعدى التذوق الى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الابيات ، فيمنحها اعجابه او يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئاً . وقد شغلت هذه المرحلة ايام الجاهلية كلها وصدر الاسلام .

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الحمراء من الجلد ! فأنشده الاعشى والخنساء وحسان ، فقال للخنساء : « لولا أن أبا بصير ـ يعني الاعشى ـ أنشدني ، لقلت : إنك أشعر الجن والانس » . فالأعشى ـ عند النابغة ـ اشعر ، وتليه الخنساء ثم يليها

حسان . ولكن لماذا ؟ ما علة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالباً به إذ ذاك ، فحسبه أن يكون مشهوداً له بالذوق ، وحسبه ان يتذوق ، وان يتأثر ، فيحكم (١) .

وكان يقع ان يعلل الناقد حكمه في بعض الأحيان . ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية ، أو ما أشبه ، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال . ذلك مثل ماحكوا من أن طرفة سمع المتلمس ينشد بيته :

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال طرفة : استنوق الجمل. لان الصيعرية سمة تكون في عتق الناقة ولا تكون في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ في استذكار عادة محلية من عادات العرب مع النوق والبعران !

كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

لأنه كان بين الجهة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لايمكن ان يسمع منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات او مبالغة شعرية !

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الاسلام لزهير بن ابي سلمى حين قال : إنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاظل في الكلام ، وكان يتجنب وحشي الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .

لعد هذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل يتوسع في

---

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات ، ذلك أن حساناً سأل عما جعله يتخلف عن الخنساء . فقال النابغة يعلل هذا — أو قالت الخنساء — نقداً لبيته :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

« قلت » الجفنات . وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل . وقلت يلمعن واللمعان يختفي ويظهر ولو قلت يشرقن لكان افضل . وقلت بالضحي وكل شيء في الضحى يلمع ولو قلت بالدجى لكان افضل . وقلت « يقطرن » ولو قلت يجرين لكان أفضل . . . وهي رواية ظاهرة البطلان لاتتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .

بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع ان هذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر، لانه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، اللذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية الى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع قواعد وأصولا للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجمحي المتوفي في أول القرن الثالث (١) كتابه في « طبقات الشعراء » . اذ وجد أن الجاهليين الاسلاميين اتفقوا — في حدود النقد التأثري — على إيثار امرىء القيس والنابغة والأعشى وزهير من الجاهليين،وجعلوهم طبقة ، وعلى إيثار الفرزدق وجرير والأخطل من الاسلاميين وجعلوهم طبقة ، فرأى ان يقرر هذا في كتاب ، وان يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشراً .

ومع أن ابن سلام قد تطرق الى شيء من المنهج التاريخي ، الا أن عمله في الصميم لا يبعد كثيراً عن حدود المنهج الفني في ابسط صوره ، وقد استعرض فيه صورة النقد في الجاهلية وصدر الاسلام، وهي تتعلق بألفاظ مفردة كالتي اسلفنا، او بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالاقواء الذي أخذوه على النابغة — وهو اختلاف حركة القافية في الابيات — وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة الى الحكم العام الشامل على القصيدة .ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها .

وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » (٢) خطوة اخرى فحاول ان يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه الى اربعة اضرب .

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه » و « ضرب حسن لفظه وعلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا » و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه » و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه » . ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل :

« لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه » ، « لم يبتدىء أحد مرثية بأحسن منه » ، « حدثني

---

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفي سنة ٢٧٦ .

الرياش عن الاصمعي أنه قال : هذا أبرع بيت قالته العرب . « ولم يقل أحد في الكبر أحسن منه » . « لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب » . « وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع » . « وهذا الشعر بين التكلف ردىء الصنعة ... الخ » .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول ان ينظر الى القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وأن يجعل لها في النفس حساباً . وإن يكن بطبيعه الحال لم يخط في هذا الطريق الا خطوة اولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للأبيات :

« ولما قضينا من منى كل حاجة ... »

ورأينا قصوره عن تملي الصور الجميلة الحاشدة في الأبيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها . وهو شيء من أشياء في هذه الابيات الجميلة . ونزيد هنا أنه كان ينظر الى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الاحاسيس والمشاعر هي التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقيه . يدل هذا على استجادته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغّبتَها وإذا ترّد الى قليل تقنع

وضربه مثلا للشعر « حسن لفظه وجاد معناه » ، أي لاحسن ضروب الشعر عنده على الاطلاق ، وإيثاره هذا البيت على الأبيات السالفة « ولما قضينا .. الخ » مما يشهد بأن حسه الفني كان قاصراً على كل حال ، ولكن هذا منه يكفي بالقياس الى زمانه البعيد .

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » وهي محاولة في اتجاه جديد . اتجاه فلسفي منطقي علمي . وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول ان يطبق على الشعر الاقيسة العقلية الجافة .

بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى » وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة ، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيما منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة فنشأ له ثمانية - أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الاربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « اللفظ مع القافية » و « المعنى مع الوزن » وتوسع بخاصة في الحد الرابع المفرد ، حد « المعنى » وقرر ان جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض ، وفسر هذا بأن المدح مثلا يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي